ANNALI D'ITALIANISTICA

IMAGES OF AMERICA AND COLUMBUS IN ITALIAN LITERATURE

Edited by

Albert N. Mancini
&
Dino S. Cervigni

Volume 10, 1992

AdI

Annali d'Italianistica

The University of North Carolina at Chapel Hill
Chapel Hill, NC 27599-3170

EDITOR:

Dino S. Cervigni, *The University of North Carolina at Chapel Hill*

ASSOCIATE EDITORS:

Paolo Cherchi, *University of Chicago*

Antonio Illiano, *The University of North Carolina at Chapel Hill*

Edoardo A. Lèbano, *Indiana University*

Albert N. Mancini, *The Ohio State University*

ADVISORY BOARD:

Luigi Ballerini, *New York University*

Ernesto G. Caserta, *Duke University*

Louise George Clubb, *University of California, Berkeley*

Domenico De Robertis, *Università degli Studi di Firenze*

Cecil Grayson, *Magdalen College, Oxford*

Willi Hirdt, *Universität Bonn*

Christopher Kleinhenz, *Univerisity of Wisconsin, Madison*

Mario Marti, *Università degli Studi di Lecce*

Ennio Rao, *The University of North Carolina at Chapel Hill*

Aldo Scaglione, *New York University*

Paolo Valesio, *Yale University*

Aldo Vallone, *Università degli Studi di Napoli*

Rebecca West, *The University of Chicago*

Annali d'Italianistica seeks to promote the study of Italian literature in its cultural context, to foster scholarly excellence, and to select topics of interest to a large number of Italianists. Monographic in nature, the journal is receptive to a variety of topics, critical approaches, and theoretical perspectives. Each year's topic is announced well ahead of time, and contributions are welcome. The journal is issued in the fall of each year. For all communications concerning contributions and subscriptions, address the Editor, *Annali d'Italianistica*, The University of North Carolina at Chapel Hill, Chapel Hill, NC 27599-3170. Subscription rates: Regular $12; institution $19; patron $30; donor $50; benefactor $100; foreign subscribers: $21 (surface mail). Checks, in U.S. currency, should be made payable to *Annali d'Italianistica*. Manuscripts should be submitted with a Mcintosh or IBM compatible disk and should be accompanied by a stamped, self-addressed envelope. Authors should follow the MLA style for articles in English; articles in Italian should conform to the *AdI* style sheet.

© 1992 by Annali d'Italianistica, Inc.

Annali d'Italianistica
Volume 10, 1992

***AdI* 1994: The Italian Epic and Its European Context**

***

5 **Dino S. Cervigni.** An Introduction

I. Interpreting and Reinterpreting Columbus's Encounter

16 **David Citino.** A Letter of Columbus
28 **Theodore J. Cachey Jr.** Between Humanism and New Historicism: Rewriting the New World Encounter
48 **Stelio Cro.** Italian Humanism and the Myth of the Noble Savage
70 **Paola Zito.** Il nuovo mondo e la vera fede. L'opera d'evangelizzazione delle Americhe da parte della Compagnia di Gesù
80 **Lucia Binotti.** Liburnio e Ramusio lettori delle *crónicas* delle conquiste spagnole
96 **Luigi Avonto.** Un Robinson Crusoe genovese del Cinquecento in Oviedo e Garcilaso El Inca
116 **Andrea Battistini.** "Cedat Columbus" e "Vicisti, Galilaee!": due esploratori a confronto nell'immaginario barocco

II. Columbus's Voyages through Literature

134 **David Marsh.** Beyond the Pillars of Hercules: Voyage and Veracity in Exploration Narratives
150 **Albert N. Mancini.** Ideologia e struttura nel *Mondo nuovo* di Giovanni Giorgini
180 **Marzio Pieri.** *Les Indes Farnesiennes.* Sul poema colombiano di Tommaso Stigliani
190 **Franco Vazzoler.** Don Chisciotte e le "genti americane". Comicità ed esotismo nell'*Atalipa*, dramma per musica di Gerolamo Gigli
212 **Stefania Buccini.** "Nuovo Mondo" e "Teatro" nell'opera di Goldoni
222 **Franklin C. Cacciutto.** History and Romance in Rafael Sabatini's *Columbus*
236 **Thomas Heck.** The Operatic Christopher Columbus: Three Hundred Years of Musical Mythology

III. The Children of Columbus

274 **Sebastiano Martelli.** "Il nume frenetico". Gli Arii alla conquista dell'America
280 **Paolo A. Giordano.** Images of America and Columbus in Italian/American Literature
298 **Paolo Valesio.** Riscoperte poetiche dell'America.

REVIEWS AND NOTES

ITALIAN BOOKSHELF

Edited with the collaboration of Paolo Cherchi, Albert N. Mancini, Valeria Finucci, Gustavo Costa, and John P. Welle.

Anna Santoro, Francesca Veglione. *Catalogo della scrittura femminile italiana a stampa presente nei fondi librari della Biblioteca Nazionale di Napoli (dalle origini della stampa al 1900)* (Rosalia Colombo Ascari 326). Rachel Jacoff and Jeffrey T. Schnapp, eds. *The Poetry of Allusion: Virgil and Ovid in Dante's "Commedia"* (Steven Botterill 327). *Dante's Lyric Poems*. Trans. into English Verse by Joseph Tusiani (Justin Vitiello 329). Amilcare A. Iannucci, ed. *Dante Today* (Margherita De Bonfils Templer 332). Aldo Vallone. *Strutture e modulazioni nella* Divina Commedia (Adriano Comollo 339). Dante Alighieri. La divina commedia. *Scelta e commento a cura di Pietro Cataldi e Romano Luperini* (Salvatore Cappelletti 341). Adriano Comollo. *Il dissenso religioso in Dante* (Giuliana Carugati 342). Pasquale Sabbatino. *L'Eden della nuova poesia. Saggi sulla* Divina commedia (Adriano Comollo 343). Marjorie O'Rourke Boyle. *Petrarch's Genius: Pentimento and Prophecy* (Aldo S. Bernardo 345). Steven Grossvogel. *Ambiguity and Allusion in Boccaccio's* Filocolo (Janet Smarr 349). Konrad Eisenbichler, ed. *Crossing the Boundaries: Christian Piety and the Arts in Italian Medieval and Renaissance Confraternities. Early Drama, Art and Music* (Paul Colilli 351). Marsilio Ficino. *Lettere. I. Epistolarum familiarium liber I.* Ed. Sebastiano Gentile (David Marsh 353). Diana Robin. *Filelfo in Milan: Writings 1451-1477* (Stephen Murphy 355). Denise Alexandre-Gras. *L'héroisme chevaleresque dans le* Roland Amoureux *de Boiardo* (Mauda Bregoli-Russo 358). Sergio Zatti. *Il* Furioso *fra epos e romanzo* (Valeria Finucci 360). Mauda Bregoli-Russo. *L'impresa come ritratto del Rinascimento* (T. C. Price Zimmermann 362). Camillo, Giulio. *L'idea del theatro*. Introduzione e note a c. di Lina Bolzoni (Salvatore Cappelletti 362). Kenneth R. Bartlett, Konrad Eisenbichler, and Janice Liedl, eds. *Love and Death in the Renaissance* (Bonner Mitchell 365). Antonio Stäuble. *"Parlar per lettera". Il pedante nella commedia del Cinquecento e altri saggi sul teatro rinascimentale* (Mauda Bregoli Russo 366). Elizabeth J. Bellamy. *Translations of Power: Narcissism and the Unconscious in Epic History* (Lynn Enterline 369). Juliana Schiesari. *The Gendering of Melancholia: Feminism, Psychoanalysis, and the Symbolics of*

Loss in Renaissance Literature (Elizabeth J. Bellamy 370). Battista Giuseppe. *Opere*. Ed. Gino Rizzo (Olimpia Pelosi 373). Glenn Palen Pierce, ed. *Il titolo non si sa* (Mauda Bregoli-Russo 374). Sebastiano Locatelli. *Viaggio di Francia. Costumi e qualità di quei paesi (1664-1665)*. A c. di Luigi Monga e con prefazione di Albert N. Mancini. (Stefania Buccini 375). Angelica Forti-Lewis. *Maschere, libretti, e libertini. Il mito di Don Giovanni nel teatro europeo* (Carol Lazzaro-Weis 376). Luciano Bottoni. *Il teatro, il pantomimo e la Rivoluzione* (Gustavo Costa 378). Stefania Buccini. *Il dilemma della Grande Atlantide. Le Americhe nella letteratura italiana del Settecento e del primo Ottocento* (Salvatore Cappelletti 380). Giorgio Cavallini. *Studi e note su Foscolo e Leopardi* (Clavio Ascari 383). Franco Suitner. *Introduzione ai* Promessi sposi (Augustus Pallotta 386). Chris Bongie. *Exotic Memories: Literature, Colonialism, and the Fin de Siècle* (John P. Welle 388). Daniela Bini. *Carlo Michelstaedter and the Failure of Language* (Massimo Verdicchio 390). Rocco Paternostro. *La poetica dell'assenza* (Joseph Francese 394). Peter N. Pedroni. *The Anti-Naturalistic Experience: Federigo Tozzi* (Loredana Anderson 397). Federigo Tozzi. *Ghisola. Con gli occhi chiusi* (Peter N. Pedroni 398). Rosamaria LaValva. *I sacrifici umani: D'Annunzio antropologo e rituale* (Giovanni Gullace 400). Paolo Valesio. *Gabriele D'Annunzio: The Dark Flame* (Charles Klopp 403). Franco Zangrilli. *Linea pirandelliana nella narrativa contemporanea* (Enzo Neppi 405). Maria Di Giovanna. *La fuga impossibile: sulla narrativa di Maria Messina* (Rosalia Colombo Ascari 407). Joseph Francese. *Il realismo impopolare di Pier Paolo Pasolini* (Antonio Vitti 408). Mario Moroni. *Essere e fare. L'itinerario poetico di Antonio Porta* (Alessandro Carrera 410). Gian Paolo Biasin. *I sapori della modernità. Cibo e romanzo* (Gregory Lucente 412). Margherita Pieracci Harwell. *Un cristiano senza chiesa e altri saggi* (Massimo Maggiari 414). Victoria de Grazia. *How Fascism Ruled Women: Italy, 1922-1945* (Ellen Nerenberg 417). Barański, Zygmunt G. and Robert Lumley, eds. *Culture and Conflict in Postwar Italy: Essays on Mass and Popular Culture* (John P. Welle 419). Renato Barilli. *Rhetoric* (Renate Holub 421). *Italian Feminist Thought. A Reader*. Ed. Paola Bono and Sandra Kemp (Anna Maria Torriglia 427). Silvia Vegetti Finzi. *Il bambino della notte: divenire donna divenire madre* (Rosalia Colombo Ascari 429).

Books Received (431)

Copyright 1992. *Annali d'italianistica*. Edited by Albert N. Mancini and Dino S. Cervigni.

Annali d'italianistica 1994
The Italian Epic
&
Its European Context

With the 1992 volume, *Annali d'italianistica* celebrates its tenth year of publication. The journal's first volume, which appeared in 1983, was devoted to Boiardo (1441-94) and Pulci (1432-84) in commemoration of the fifth centenary of the publication of the *Orlando innamorato* (first lost edition, 1483-84) and the *Morgante* (1483). As *Annali d'italianistica* enters its second decade of publishing, the Editors would like to propose as its 1994 topic the Italian epic and its European context.

The Editors' decision to devote *AdI* 1994 to the epic within an international context is motivated by several intents: first, to take stock of the many and diverse studies that have appeared on the topic during the last decade, from patronage study to gender theory and from intertextuality to socio-historical issues; second, to probe the effectiveness of such studies in the analysis of the epic vis-à-vis more traditional critical approaches; and third, to evaluate the recent English translations of Italian epics from the perspective of contemporary translation theories. Accordingly, in welcoming contributions from scholars with different approaches, the Editors are particularly interested in studies that seek to explore the Italian epic not only from a perspective that is both historical and open to contemporary theory but that is also attentive to the Italian epic's multiple interactions with its European developments.

The quincentenary of Columbus's first voyage to the Americas marks *Annali d'italianistica*'s tenth volume. *AdI* will commence its second decade of scholarly publishing with two timely issues: Goldoni within the context of eighteenth-century theater in 1993, and the Italian epic within its socio-historical context in 1994. Thus, in selecting topics, *AdI* follows the editorial policies announced when the journal appeared in 1983: "*Annali d'italianistica* seeks to promote the study of Italian literature in its cultural context, to foster scholarly excellence, and to select topics of interest to a large number of Italianists. Monographic in nature, the journal is receptive to a variety of topics, critical approaches, and theoretical perspectives." In accordance with this open policy, *AdI*'s topics are announced two years ahead of time, are often suggested by colleagues and are also discussed at national and international conferences; moreover, contributors include scholars from overseas; and finally, the journal's "Italian Bookshelf" offers a comprehensive overview of Italian studies.

Mindful that *AdI*'s success is due to its *apertura* toward its readers and to the readers' valued cooperation, the Editors intend to continue the journal's publication according to the intent declared at its founding in order to serve its international readership and to foster Italian studies in North America in close collaboration with scholars overseas.

Dino S. Cervigni

An Introduction

October 12, 1992

The seventeen contributors of this tenth volume of *Annali d'italianistica* seek to analyze images of America and Columbus in Italian literature. The vantage point of these investigations is provided by the quincentenary of Columbus's first voyage: 1492-1992. This half-millennium, however, hardly offers historians and literary critics an unquestioned perspective from which they can confidently assess Columbus's legacy throughout its five centuries of history. Thus, when the two editors of this volume announced the Columbian topic in 1990, they wrote: "Although historical knowledge about Columbus's life and accomplishments is incomplete or controversial, groups and individuals in both Europe and America have employed the image of Columbus to embody their ideologies and to give legitimacy to their goals. The debate on the significance and impact of Columbus's voyages is still open" (*AdI* 8 [1990]: 4). Accordingly, the seventeen essays featured in this volume focus on the proposed topic from various perspectives and present diverse images of America and Columbus throughout Italian literature.

1. Interpreting and Reinterpreting History

Unquestionably, the process of interpreting and reinterpreting history — in this specific case, Columbus's voyage to America as well as its legacy — is not at all peculiar to our epoch, but rather it began precisely at the time when Columbus first set foot on the land he thought to be the Indies. And yet, this Columbian Quincentenary is critical of Columbus, and of all that the name of Columbus stands for, more sharply so than any of its previous centennial celebrations.[1] Thus, although most of us would tend to think that the present historical moment is particularly involved in this reinterpretive process, interpreting what used to be called the "discovery of America" began precisely when Columbus first saw the New World and its inhabitants. That initial experience has been transmitted to us through Columbus's first letter as well as through its countless editions and translations.

---

[1] One of its lowest points has perhaps been reached through Wechsler's novelistic parody, *Columbus à la Mode*, a literary genre for which he coins a new word, "ulnography": namely, "a fresh form of humor combining parody and biography, the new genre thus a hybrid of ulnar nerve, funny bone, and writing about the life of a person famous enough to have 'at least one of [his] bubbles . . . burst, if not the subject himself" (Holloway).

David Citino's "poetic version" of Columbus's first letter must be situated and understood precisely within this endless process of reading and rereading history in which Columbus himself participated. Introducing his version of Columbus's letter, Citino comments: "Sailing with the Navigator to the so-called New World and back again, we journey as well all the way to our own age and even deep into our own selves, body and soul, heart and mind. Island-hopping with this complex figure we survey the route to here and now even as we explore that land of once-upon-a-time when Europe, thinking it had discovered something truly new, actually discovered, named, and defined itself for future generations."[2] Very appropriately, therefore, Citino emphasizes that every process of reading and rereading history actually engages not only — and perhaps not even prominently — the past, but also, and perhaps especially, oneself and one's vantage point.

Accordingly, looking at that primordial encounter which took place in 1492, Theodore J. Cachey speaks of "Rewriting the New World Encounter" as "a topos of a discourse about America and the meaning of 1492" which began "in 1492, and continues unabated." Cachey situates the process of rewriting encounters between two significant texts: on the one hand, the *Decades de orbe novo* (first in three books: Seville, 1511; Alcalá, 1516; posthumously in eight books: Alcalá, 1530) by Pietro Martire d'Anghiera (1457-1526); on the other, *Marvelous Possessions* (October 1991) by Stephen Greenblatt. In Peter Martyr's Latin writings on the New World Cachey sees the projection "of the ideals of a Humanist culture fresh from its encounter with the alterity of a 'newly discovered' world of antiquity." The Italian Humanist "thus rewrote the New World encounter through the filter of an exhilarating High Renaissance renewal of encounter with human diversity taking the form of the classical world." By contrast, the New Historicist Greenblatt displays "an openness to emotional and psychological identification and sympathy with other cultures and the phenomena of cultural diversity." To be sure, Cachey is unwilling to accept uncritically either the position of the Humanist Peter Martyr, that of the contemporary New Historicist Greenblatt, or that of Montaigne's *Essays*, from which Greenblatt — as Cachey points out — extrapolates "his own position of New Historicist radical ambivalence and ambiguity." Cachey in fact sees no alternatives in this continuous act of rereading and rewriting: "For even if we are incomplete and unsteady and although we may be go-betweens who do not know whom God loves and whom He hates, we nevertheless are called upon inevitably and continually to choose and be chosen, to exclude and be excluded, to possess

---

[2] Citino's work first appeared as *A Letter of Columbus* (for which see also Cachey's review). Columbus's original letter in Spanish was first published in Barcelona, March-April 1493 (Colón, *Textos y documentos*), followed by a Latin version appeared in Rome in May 1493. See Henige for the traditions and translations of this text; in Italian, *Scritti di Cristoforo Colombo*; *Diario di bordo*.

and be possessed."[3]

When, partaking of this process of interpreting and reinterpreting, Columbus and his contemporaries judged the people of the New World, they often did so through reelaborating the millenary myth of the golden age and the noble savage. Within this context, Stelio Cro outlines the development of the myth of the noble savage from its classical and biblical origins to Dante's *Comedy,* to the writings of Poggio Bracciolini, and, after Columbus's voyages, to those of Peter Martyr, Montaigne, and Campanella. After the Patristic and medieval interpretation of the innocent "prima gente" (*Purgatorio* 1:24), Cro sees the myth's secular renewal through Bracciolini's rereading of Tacitus's description of the primitive Germans. Another accomplished Humanist, Peter Martyr, adapts the myth of the golden age and its innocent people to the new reality of the recently discovered lands. Finally, Campanella reinterprets the age-old myth of the noble savage within the context of a renewed Catholic Church.[4]

The encounter with the indigenous people of the New World not only challenged the Humanists in their reelaborations of the age-old myth of the noble savage; it also confronted the Catholic Church, which since the very beginning saw as its task the conversion of the new people to Christianity. Thus, Dominicans, Franciscans, and later Jesuits joined forces, although not always amicably, to convert the native populations. Paola Zito focuses on certain aspects of this process of evangelization, which the Jesuits pursued following "una mediazione ideologica destinata ad ampie e complesse ripercussioni." On the one hand, in agreement with the supporters of the myth of the noble savage, the evangelizers welcomed the indigenous populations' natural religiosity; on the other, any refusal on the part of the natives to accept Christianity was attributed to the devil's interference. The Jesuits' work of evangelization is documented through several versions of the *Catechismo romano* and the *Relationi.* While the *Catechismo* canonized the rhetorical manner of conveying Christianity to the native populations, the *Relationi* informed the religious communities in Europe of the progress of Christianity in the New World following an already common rhetorical pattern: as to the indigenous populations, resistance to the new faith but also mass conversions, and, as to the missionaries, heroic virtues often times crowned by martyrdom. Throughout those *Relationi* a narrative pattern emerges whereby the indigenous population, although pagan, oftentimes appears less corrupt than the Christian community, the *Relationi*'s intended audience.

Thus the reinterpretation of the New World encounter confronted not only

---

[3] For additional bibliography on recent volumes on discovery/conquest of the Americas see Mancini, "Nuovo e Vecchio Mondo."

[4] To Cro's bibliography on the topic of the noble savage one must add an additional study, which Mancini's quotes and briefly discusses in his essay's introductory paragraph; namely, Romeo's *Le scoperte americane nella coscienza italiana del Cinquecento*, first published in 1954 and recently republished in 1989. See also the recently published essay by Melzi, with bibliography.

Humanism, in its pursuit of the millenary myth of the golden age, but also Christianity's belief in humankind's corrupted nature and its possible spiritual restoration through Christ. In the Old Continent, the process of reinterpreting the New World encounter brought about not so much a greater understanding of each other but rather a deeper awareness of oneself as different from the other, as Lucia Binotti discusses in her essay. Binotti focuses on the rereading of the Spanish chronicles of the conquest by two Humanists of the first half of the Cinquecento from the Veneto region. Binotti's starting point is that after the second quarter of the sixteenth century the Italian public no longer depended exclusively on accounts of the conquest of New World written in Spanish, since Italian translations became also available. Hence she argues that the Spanish chronicles' translations, especially in their prologues, offered these two writers and their readers a unique opportunity to distance themselves from the view of the Spanish *conquistadores*. Binotti focuses on two such rereadings (chronologically separated by about twenty-five years): the preface that Niccolò Liburnio (ca. 1475-1557) wrote for his translation of Hernán Cortés's *Carta segunda*, and the *Discorso sulle Indie* that Giovanni Battista Ramusio (1485-1557) premised to the accounts of the Spanish conquests of the New World in his *Navigazioni e viaggi*. Ultimately, Binotti argues, through the translation of the Spanish *crónicas*, Liburnio and Ramusio go beyond the ongoing important process of rereading the New World encounter; they enable the Italian readers not only to distance themselves from the Spaniards but also to become aware of their heritage and thereby project themselves toward the future.[5]

The next two essays link this volume's first section, which focuses on the reinterpretations of history, with the second section, which focuses on the images of Columbus's voyages through literature.

Luigi Avonto brings to light the account of a Genoese sailor's shipwreck and survival *à la* Robinsoe Crusoe on a Caribbean island from the Spring of 1528 to the Fall of 1536. Interesting in itself, the Genoese sailor's *Relación* assumes an even greater importance not only for its mention in Oviedo's *Historia general y natural de las Indias* but also for its possible rewriting in Garcilaso El Inca's *Comentarios reales*. Thus, since its very commencement, the history of the voyages to the New World mingles with their poetic rewritings.

In the next essay Andrea Battistini reminds us that hardly one-hundred years after Columbus's first voyage, foreigners and Italians engaged in controversies surrounding the European countries' conquest of the Americas. Just as Jason's and the Argonauts' journey brought about destruction and death, so also did Columbus's voyage, as Giordano Bruno may have suggested in his *Cena delle ceneri*.[6] Furthermore, vis-à-vis the accomplishments of another Italian, Galileo

---

[5] On the same issue (the Italian readers of the Spanish *Historie*), although from a different perspective, see Pallotta.

[6] "han ritrovato il modo di perturbar la pace altrui, violar i patrii genii de le reggioni, di

Galilei, Columbus's undertaking assumed a secondary role, since the latter's "earthly" pursuit was thought to be amply surpassed by the former's "heavenly" discoveries. Joannes Faber's "Cedas, Vespuci, cedatque Columbus" and Segett's "Vicisti, Galilaee!" (quoted by Battistini) cannot but be read as rewritings of Columbus's history.[7]

2. Columbus's Voyages through Literature

This continued process of writing and rewriting, interpreting and reinterpreting history is conducted not only through historiography but also through myriad literary texts, as the next seven essays exemplify. Literature, in fact, is willing to explore what David Marsh calls "the uneasy relationship" between "fact and fiction in travel literature," which on "the quincentenary of Columbus' voyage . . . looms large on our cultural horizons." And yet, literature's explorations of such an uneasy relationship carries — oftentimes more markedly so than historiography — all the signs of the prevailing ideology, as Albert N. Mancini's essay on Giorgini's epic clearly demonstrates. Precisely for these reasons, this "uneasy relationship" between "fact and fiction" brings about further rereadings of Columbus's voyages and legacy.

Within such a context, Marsh examines "three travel narratives, one ancient and two modern, with a focus on authorial attitudes toward voyages and veracity." Using as a model of exploration narratives Lucian's *True Story*, "a parody of travel literature which exposes the ambiguities inherent in the *genre*," Marsh examines the extant logs of Columbus's first voyage (1492-93) and Pigafetta's account of the first circumnavigation of the globe by Magellan in 1519-22. Descriptions of foreign places and cultures display incomprehension and hyperbole that ultimately subvert their veracity. Also, looking at the different languages used by the chroniclers of the late Middle Ages and Renaissance explorations — the Franco-Venetian dialect of Marco Polo's amanuensis, the Spanish of the Genoese Colombo, the Latin of the Tuscan Vespucci, and the French of the Venetian Pigafetta — Marsh further suggests that an "investigation into the foggier realms of historiography must take into account another less material boundary, namely, the demarcations of language."

The next two essays by Albert N. Mancini and Marzio Pieri focus on two epic poems devoted to Columbus. To begin with, Mancini reminds us that so many are the epic poems dealing with the Columbian subject matter — from

---

confondere quel che la provida natura distinse . . ." (Bruno 31; qtd. by Battistini).

[7] The comparison between "earthly" and "heavenly" discoveries has not at all ceased. And yet, contemporary astronomers may have forgotten Galileo in favor of Columbus, when they chose October 12, 1992 to begin searching the heavens for other new worlds. "Like Columbus, these new explorers have overcome ridicule and opposition, persevering in a fervent belief in their enterprise. Unlike Columbus, they set out knowing that if they succeed, there will be no pot of gold at the end, but there could be an exciting and bewildering awakening to the smallness of all previous concepts of life" (*The New York Times*, October 13, 1992, C1).

Tassoni's fragments entitled *Oceano* to Guidubaldo Benamati's *Mondo nuovo* to the homonymous poem by Stigliani to Marino's Columbian treatment in his *Adone* — that they constitute a true epic subgenre.[8]

Writing about one-hundred years after the events, Giovanni Giorgini (1535-1575) was not only one of the first poets to see Columbus's undertaking as a subject matter suitable for an epic; more importantly, he first brought to completion such a project, and published his *Mondo nuovo* in 1596. Mancini's extensive treatment of the poem cannot be easily summarized. Among the epic poem's predominant themes are: the prevalence of Spain's monarchic ideology, whereby history becomes subservient to the Spanish crown's imperial politics and King Ferdinand thus receives larger shrift than Columbus; the delineation of Columbus as an exemplary Christian leader; and the encounter of the Europeans with the indigenous populations, marked by conflicts and clashes as well as edifying conversions. Thus Giorgini, Mancini concludes, looks at Columbus's discoveries from the perspective of a supporter of the political system. Coherently organized, Giorgini's *Mondo creato* reflects his epoch's overall acceptance of that generally conformist, Eurocentric, and philo-Hispanic attitude that characterized the second half of the Cinquecento in Italy. Mancini's analysis of Giorgini's poem thus gains importance from the current debate over Columbus and his legacy.

To the same epic subgenre belongs Tommaso Stigliani's *Mondo nuovo*, on which Marzio Pieri has conducted extensive research (see note 9 of his essay) and whose two distinct versions, as he has argued, he is presently preparing. Stigliani's poem first appeared in Piacenza in an imperfect edition of twenty cantos in 1617, when Stigliani was a courtier at the service of Duke Ranuccio Farnese. The poem's second edition in thirty-four cantos appeared in Rome in 1628, after Stigliani had left the Farneses. What Pieri points out in Stigliani's poem — in brief, the courtier's inability to become poetically engrossed in the Columbian undertakings — is nevertheless in agreement with Giorgini's endorsement of the Spanish crown's ideology.

And yet, that Europe may in fact be moving not just toward another rereading of the conquest of the Americas — a process at work since its earliest moment — but toward any rereading's lowest point, i.e., parody and farce, becomes abundantly clear in the *dramma per musica* by Gerolamo Gigli (1660-1722) entitled *Atalipa*. Franco Vazzoler analyzes this musical drama, which Gigli wrote toward the end of the seventeenth century. Insofar as the "discovery" of America involved a voyage, whom can we expect to find in a pre-Columbian Peru but the parodic knight errant par excellence, Cervantes's Don Quijote? Having thus become the antitype of the Genoese sailor in a fictional epoch that precedes both Columbus and Cervantes's masterpiece, and thus his own existence as a literary character, Gigli's Don Quijote parodies (from a European

---

[8] On Tassoni's and Benamati's epic poems see the recent article by Marchegiani Jones.

viewpoint) not only, and not even primarily, Columbus but also the European civilization of the New World.

Thus, within two centuries of Columbus's first voyage, Giorgini's, Stigliani's, and Gigli's treatments of the Columbian subject matter, ranging from apotheosis to parody, seem to complete the gamut of all possible representations of the topic. The next two essays — the first by Stefania Buccini, the second by Franklin C. Cacciuto — further document the Columbian theme's literary variations.

Buccini's essay focuses on Goldoni's theatre as an exemplification of the eighteenth-century's way of looking at the Americas, a perspective which continuously oscillates between the two poles of narrative representation, from parody to romance, and one which also provides the Old Continent with the opportunity to look at others with a pretext of further looking at itself. In the Age of Reason, the Americas' native people, whom Rousseau viewed as illustrative of his concept of the human natural condition, are either looked upon with some scepticism or are endowed with the social graces of that century's *salons*, thus opening the way to bourgeois representations verging on the comic. Goldoni's tragicomedies *La peruviana* (1754) and *La bella selvaggia* (1758), which neither celebrate nor parody the New World, interpret the eighteenth-century audience's sensibility toward the exotic within an accepted ideology that does not subvert but rather consolidates the enlightened bourgeosie's respectable conquests. The New World, Buccini concludes, enters the eighteenth-century's theatrical universe not to delude the dreams of Settecento's Enlightenment but to "spargere semi di bella filosofia" (Goldoni, *La bella* 818; qtd. by Buccini).

With a plethora of information on so many historians, biographers, and novelists who wrote about Columbus during the last two-hundred years, Cacciutto's essay bridges the period that goes from Goldoni's theatrical representations to *Columbus: A Romance* (1942) by Rafael Sabatini, for, as Kenneth Clark states in his "personal" view of Western civilization, we are now the "bankrupt heirs" of the Romantic era. Written upon the occasion of the four-hundred-and-fiftieth anniversary of the first voyage, Sabatini's *Columbus: A Romance* — Cacciutto writes — presents a "romantic celebration of the Discoverer within the limits of his vision and ambition. . . . a dramatization of what within and against the great powers of Church and State an individual man, however heroic, can be and do." Thus the "novel moves inward from the frame of fidelity to historical materials into the domain of historical romance centering around a stock romance beloved, the woman of sin who is in truth pure and true, here Beatriz. . . ." And yet, the final image is that of Columbus in chains, a condition that testifies, in Cacciutto's view, to "an integral and permanent commitment to timeless values." Thus "the person Columbus prevails over any ambivalence we may have about the personage."

One-hundred years had to pass for the Columbian discoveries to become a topic for the epic genre, which preexisted Columbus; another hundred years had

to pass for the Columbian theme to be adopted by another, typically Italian genre, the opera, which appeared on stage one century after the earliest surviving opera, Jacopo Pieri's *Euridice* (1600). In his essay "The Operatic Christopher Columbus," Thomas Heck traces the history of three-hundred years of musical mythology, from the first Columbian opera, Ottoboni's *Colombo overo l'India scoperta* (1691), to "The Voyage," commissioned by the Metropolitan Opera for its fall 1992 season. Applying New World technology to an Old World bibliographic problem, Heck provides a chronological bibliography of cantatas/oratorios/choruses, instrumental pieces, and musical plays relating to Columbus. Heck also writes the synopses of three Italian librettos, all forming an Italian-style Columbian mythology with much emphasis on amorous intrigues wholly ungrounded in historical facts. Thus, while further adding to the popularity of Columbus, the operatic genre has provided additional rewritings of New World experiences.

3. The Children of Columbus[9]

This volume's last three essays deal not so much with Columbus as with Columbus's children, either in South America and Italy in the 1930s (Martelli) or in contemporary North America (Giordano; Valesio): primarily with the condition of those among us who, in the wake of Columbus, left Italy and came to the New World.

Sebastiano Martelli's essay, "'Il nume frenetico'. Gli Arii alla conquista dell'America," focuses on Massimo Bontempelli's *Noi gli Aria. Interpretazioni sudamericane* within the context of other accounts of travels by the same author. *Noi gli Aria* was written on the boat "Virgilio" during Bontempelli's return voyage (Nov. 3-18, 1933) from a three month journey through South America. Not only does Bontempelli rethink the meaning of the Columbian voyage and of the following American conquests; he also reflects on the hegemonic influence of Western civilization in South America vis-à-vis the Fascist regime and its heroes in the 1930s.

In his essay on "Images of America and Columbus in Italian/American Literature," Paolo Giordano focuses precisely on the emigrant/immigrant to the New World, whose condition shares so many similarities with that of the first Italian traveler: "Just like Columbus, the emigrant/immigrant undertook a voyage towards the unknown, his/her imagination fueled by stories of riches and by second- and third-hand accounts of life in the New World." The emigrant/immigrant's condition finds its sharpest focus in the linguistic voyage they must all undertake, as Joseph Tusiani aptly describes: "Then who will solve this riddle of my day?/ Two languages, two lands, perhaps two souls. . . ." (qtd. by Giordano). Thus, in their attempts to understand who they are, the same emigrant/immigrant must necessarily confront the diverse images of Columbus

---

[9] From the title of Amfitheatrof's book.

embedded in American culture, which, for Giordano, are best exemplified in a poem by Joseph Tusiani and Anne Paolucci, respectively. Tusiani's "Columbus Day in New York" transcends the historical Columbus's "discovery" by focusing not only on the achievements of the Italians in America but also on their "despair and frustration, of being a misunderstood immigrant in a land of immigrants." Anne Paolucci's "Countdown: 1992" urges the reader to reflect on the positive aspects of Columbus's "discovery" and its importance to the New World and its people.

What Giordano emphasizes in the experience of all emigrant/immigrants — namely, "the question of language as a spiritual dilemma instead of a sociological problem" — assumes an added significance in Paolo Valesio's essay, which focuses on "poets between two worlds." Valesio discusses a cultural phenomenon, which is indirectly linked to Christopher Columbus's enterprise but which is nonetheless significant as one of the aspects of the Columbian heritage: namely, some of the ways in which contemporary Italian poetry has rediscovered and keeps rediscovering the New World, operating in the concrete, living context of this same New World, through those who, writing in Italian in America, have become poets between two worlds. Thus, for Valesio, a subtle but strong thread connects Christopher Columbus's poetic and Italian-colored Spanish usage in his *Journal* with the English-enriched Italian in which the "tribe" of Italian authors between the two worlds writes poetry today, five hundred years later.

***

One-hundred years ago, on the fourth centenary of the discovery of America, one could neither speak of "Italian studies" in America, as we do nowadays, nor of a journal exclusively devoted to Italian studies, where Italianists could ponder the effects of Columbus's enterprise and its effects on the Western World. Had there been such a forum for discussion, one would have found in it neither the diversity nor the direct questioning of Columbus's legacy characteristic of contemporary investigations. In a recent review essay, the co-editor of this volume, Albert N. Mancini, discusses some of these investigations with a special focus on Kirkpatrick Sale's *The Conquest of Paradise: Christopher Columbus and the Columbian Legacy*. For Sale — Mancini writes — Columbus became a Romantic figure with the Columbus Exhibit held in Chicago in 1893: "l'incarnazione dell'ottimismo e della fede nel progresso come la forza dinamica della storia; e dunque l'eroe della grande epopea dell'emigrazione dall'Europa che dette vita alle nazioni del Nuovo Mondo, degli immigrati, irlandesi e italiani . . ." ("Nuovo e Vecchio Mondo" 11). Mancini's analysis points out what is fundamental but also misleading in Sale's thesis. Its relevance resides in its ethnological, sociological, and historical investigation of the genesis of eurocentrism as a universal model for all civilizations as well as the ongoing attempts of the American countries to understand and define their

own identities away from the European model; its misleading character affects the way it presents Columbus as uniquely responsible for all the condemnable heresies of our time, from eurocentrism to imperialism and elitism.

Within such a controversial climate, this volume's seventeen essays have sought to analyze Columbus and his legacy in a context respectful of historical events without, however, attempting to celebrate Columbus acritically. Thus these essays have provided a series of images of Columbus and his legacy by focusing on the continued rewritings of that primordial New World encounter.[10]

Today's editorial in *The New York Times* (October 12, 1992) aptly summarizes the approach to Columbus at work in most of these essays: "Michelangelo was a teenager when Columbus sailed west. Leonardo da Vinci was 40. It was a long time ago. A different time. And that's a point to remember on this 500th anniversary of the great explorer's first landing in the Americas. . . . Even today, whether they're called Indians or Native Americans, they are commonly considered to have been one people. They were not. Some were warriors, others peaceful. Some denied their women equal standing with men; others had women as chiefs. They spoke languages as different as Swedish and Swahili. By now, it's no secret that Columbus and those who came after him abused the natives, drove them from their land and introduced European diseases that decimated the population. While this point has been raised and repeated through the better part of the five centuries, it has perhaps never been so widely recognized as now. Yet it is unfair to burden Columbus with all the depredations that followed his voyage as it is to credit him alone with the development of the Western hemisphere. It is enough that a long and different time ago, he opened the way."

Accordingly, this volume, attempting neither to celebrate nor to absolve Columbus, has also sought to avoid the danger Cachey sees lurking in contemporary stands of radical ambiguity and ambivalence; namely, "the attempt to write around and evade another more violent history in the making, and one no less blind than that of 1492."

And yet, history, as is condemns the destructions and genocide brought about by Europe's conquest of the Americas, should perhaps be kinder to Columbus the historical person as he appears to us in his life's last moments. For in fact the image of Columbus, who is in chains and is brought back to Spain, as well as that of the dying Columbus in the disgraced solitude of Valladolid — away from the lands he discovered and mistakenly viewed as the

---

[10] On this aspect Mancini writes in his essay: "Continuare a misurare l'occasione di questa linea di pensiero 'militante' del conflitto Europa-Nuovo Mondo, anche nell'epica cosiddetta colombiana, rimane, mi pare, un obbligo impreteribile dell'interrogazione storica contemporanea sulla genesi dell'eurocentrismo come modello universale di civiltà. Fin dal primo sbarco di Colombo, l'America ha rappresentato per gli europei, anche per quelli trasferiti oltreoceano dunque, un problema spinoso, il problema dell'"altro da sé'" (Mancini).

Indies, and also away from his native Genoa — can perhaps be viewed within the context of Manzoni's "provvida sventura." Following that act of "taking possessions," Columbus too was defeated and died an exile in a foreign country. In his life's last years, then, his condition was not at all dissimilar from that of the thousands and millions of people who inhabited the lands Columbus opened to the conquest of Europe's powerful countries and who became foreigners on their own lands.

The University of N. Carolina at Chapel Hill

Works Cited

Amfitheatrof, Erik. *The Children of Columbus. An Informal History of the Italians in the New World.* Boston: Little, Brown, 1973.

Cachey, Theodore J., Jr. Review of *A Letter of Columbus*, by David Citino. *VIA. Voices in Italian Americana. A Literary and Cultural Review* 3.1 (1992): 122-26.

Colombo, Cristoforo. *Diario di bordo. Libro della prima navigazione e scoperta delle Indie.* Ed. G. Ferro. Milano: Mursia, 1985.

_____. *Scritti di Cristoforo Colombo.* Ed. Cesare De Lollis. Roma: Ministero della Pubblica Istruzione, 1892.

Colón, Cristóbal. *Textos y documentos completos. Relaciones de viaje, cartas y memoriales.* Ed. Consuleo Varela. Madrid: Alianza, 1984.

Holloway, Watson L. Review of *Columbus à la Mode*, by Robert Wechsler. *American Book Review* 14.3 (August-September 1992): 1.

Mancini, Albert N. "Nuovo e Vecchio Mondo." *Esperienze letterarie* 17.1 (1992): 3-15.

Marchegiani Jones, Irene. "Alessandro Tassoni e Guidobaldo Benamati: poeti dell'impresa di Colombo." *Italica* 69.3 (1992): 410-20.

Melzi, Robert C. "Gli Amerindi e gli storici italiani del secolo XVI." *Il lettore di provincia* 24.84 (sept. 1992): 3-17.

Pallotta, Augustus. "The New World and Italian Readers of the Spanish *Historie* in the Sixteenth Century." *Italica* 69.3 (1992): 345-58.

Romeo, Rosario. *Le scoperte americane nella coscienza italiana del Cinquecento.* 1954. Pref. Rosario Villari. Roma: Laterza, 1989.

Wechsler, Robert. *Columbus à la Mode.* Highland Park, NJ: Garrigue Books/Catbird Press, 1992.

David Citino

A Letter of Columbus

A Preface to A Letter of Columbus

The investigation — intellectual, political, geographical, cultural, poetical — of the individual who is associated with what must be seen as the most momentous and significant event of the Age of Exploration can be a most valuable voyage of discovery for our own age. The celebrations (and even the protests) currently taking place around the globe represent an all-too-rare moment when the world pauses to consider collectively one of the major steps on its voyage to the present.

Sailing with the Navigator to the so-called New World and back again, we journey as well all the way to our own age and even deep into our own selves, body and soul, heart and mind. Island-hopping with this complex figure we survey the route to here and now even as we explore that land of once-upon-a-time when Europe, thinking it had discovered something truly new, actually discovered, named, and defined itself for future generations.

The poem that appears below is an attempt to render into contemporary poetical language and idiom the famous letter written by Cristoforo Coiombo to Ferdinand and Isabella in 1493, on the return from his first voyage. I have sought to present various dramatic and rhetorical aspects of the situation, foremost among them the fact that this was written as an actual letter preparing the way for Columbus, who both relished and dreaded his coming audience with the royals; yet I have wanted above all to be true to the actual words which he wrote.

In the letter, the explorer outlines to the patrons of the voyage the wonders which he has discovered, while he outlines as well the wonders which he has not found but which the king and queen had been led to expect him to bring back. Columbus is the explorer of his poem, but also the dutiful-sounding subject of earthly and divine kingdoms; and more than anything else, he is human. Thus, I have found it necessary at times, in considering both audience and text, to write between the lines of the letter, in the attempt to find and then to emphasize the poetry in the letter, in the voyage and in the man.

A letter of Columbus

Highnesses: I write to give you news
of a new and glorious age, the other world
we have sought since the day this one turned cold on us.
Our Lord placed His priceless crown at the tip of my masts.
Take your pleasure at this:
In a mere 33 days I made the Indies with the fleet
you gave me, illustrious King and Queen,
found many islands tenanted by numberless peoples,
and took them all for you, announcing it loudly
with the royal standard singing in sea winds,
and — miraculous as it is to say — not a soul objected.

The first island became *San Salvador*, to honor
His Majesty who bled to bathe us in this glory.
(The Indians call it *Guanahani*.) The second
I named *Isla de Santa Maria de la Concepción*;
the third, *Fernandina*; the fourth *La Isla Isabela*;
the fifth, *La Isla Juana*; and on and on.
A new Adam, I gave names to every place.

At Juana, caressing the westward coast,
I found it so long I knew as surely as the Holy Name
it had to be China. I was so certain!
But since this shore had not a single city,
only clumps and clumps of fetid huts,
and since the folk fled at the sight of us
before I could speak to them, I stayed the course,
knowing that, keeping the rudder steady,
I would not fail to find great cities,
all the wealth our age aches for.
Many, many leagues later, the land bearing me north
onto the rolling shoals of bitter winter,
I grew distressed, retraced our three wakes
and made safe harbor. From there
I sent two men upland to seek out kings
befitting all of history's striving.
Three days away, and they found only villages
and people, people, people — nothing of value.
So back they came, heads hung low.

Some Indians I had taken warned me
I was chasing the wind, this was only an island,
so after I had gone 107 leagues eastward
to where land vanished into sea, from the cape
I spied another island, 18 leagues off.
It became *Hispaniola* when I tongued the word,
and I followed its northern part for all
of 178 great, straight leagues. As is Juana,
all the islands I claimed are most fertile —
excessively so — and this was no exception.
Its coast blossoms with many harbors,
finer than Christendom's finest, rivers
as bountiful as they are deep and sweet.
Its lands thrust up hosts of sierras
of a thousand heavenly attitudes, to which
none on our dear Tenerife can compare.
The different trees there do not drop their leaves,
I was assured, and I saw them as green in November
as Spain in May, and inhabited
by the nightingale and his million singing minions.
Six or eight kinds of palm tree,
fruits and herbs, groves of pine, grape, honey,
and the grandest plains — plenty is the real name
of this land. (Much wealth there is
under God's dome, I have discovered, besides gold.)
Upland I happened on great mines, countless tribes.
Hispaniola is a marvel of sierras and plains,
a virgin land ripe for planting, sowing,
the building of cities and towns.
Rivers run with spice and gold,
harbors are deep and still, everything
about this paradise so wonderful it is like
those miracles that even true believers
cannot accept until, like Doubting Thomas,
they witness first-hand, and then they see.

The people of these islands, men and women,
go naked as their mothers bore them, except
that some women cover that one place only
with leaf or cotton net fashioned
for that pretty purpose. They have
no iron or steel weapons — nor could they
use them if they did. While they are comely

and well-built, they are wonderfully fearful
at the merest scent of us. Cane stalks are all
their arms, cut at seed-time and tipped
with sharpened sticks. They do not
have the heart to use even these;
often the two or three men I sent to talk with them
have scattered whole hordes, who fled
the moment they set eyes on them. (Are we
that frightening, we bearers of faith and arms,
that a father would not stay with his son?
Whatever do they have to fear from us?)
Their timorousness is not a result
of harm we have done; on the contrary,
the few times I have been able to speak with them
I have given them all that I had,
red caps, hawks' bells, glass beads,
without asking anything in return.
They are timid nearly beyond redemption.
But after they have abandoned fear, after
countless reassurances, freely and artlessly
they give all that they have.
Their generosity is not to be believed.
Ask for anything that is theirs:
they have not discovered *No*,
but rather invite you to share, and show
as much love as if along with it
comes their very souls. And whether they give
great thing or trifle, they are content
with anything you give in return.

A piece of glass or broken strap thrills them.
I had to give orders forbidding such dealings
after a sailor for a worn strap received
a guinea and a half of purest gold.
For a pittance, a few mere coppers,
they would part with their every possession,
even chunks of gold or bales of spun cotton.
They once took pieces of the broken hoops
of our wine casks, and gave their all
in return, so that I began to think it wrong,
and forbade it, because I wanted them
to grow fond of us, even to be made Christian,
to learn the love of serving your Highnesses

and Castile. I wanted them to want to help us
by offering freely those riches they have
in abundance and we feel we need.

They know neither false sect nor idolatry,
except they believe that the source
of all goodness and power is the sky,
and fervently believe that I,
with these three ships and all my men,
sailed down from heaven. Everywhere
we went, once they mastered their fear,
they greeted me as something heavenly,
a god riding down on his lightning bolt.
This is not a result of ignorance,
for their keen intelligence enables them
to navigate all these seas, and they know
so much about their world; it is just that
they have never seen people dressed as we,
or shipped rigged out like ours.
They are children in our presence,
so wonderful and new they make us out to be,
as I become in theirs, I must admit.

Upon arriving in the Indies, on the first island
I came upon, I took some of the people
by force, so that I could teach them Castilian
and they could lesson me the lore
of their land. Before too long,
by sign and speech we understood one another,
and they have been of great service.
I have them with me still, and to this day,
after so much intercourse with me,
day-to-day proof of the mere and mortal man
I am — sweat, sinew, bone and flesh — they believe
my native country to be heaven. This
they would trumpet wherever we went, running
from hut to hut with loud cries: "Come, Come,
See the people who fell from the sky!"
All came running, women and men — as soon
as we had won their confidence — and not a one,
young or old, stayed behind, but brought
food and drink, which they accompanied
with earnest and perfect acts of love.

On all the islands they have many *canoes*,
much like our rowing *fusta*, some a full 18 benches.
They are not as broad as our boats, as
theirs are hewn of a single log, but a *fusta*
could never keep up with them.
With sheerest speed, they navigate
their innumerable islands, and carry
all their goods. In some of these boats
I have seen as many as 70 or 80 men,
each expertly wielding his oar.

I see no great difference among people
of the several islands, in visage, ways or words.
They are able to speak to one another
across countries — a singular thing, to us
from Christian lands — which will make it easy
to convert them to our faith, toward which
they seem inclined, if that is what
your Highnesses decide to do.

To continue my narrative: I said I had gone
107 leagues in a straight line from west to east
along Juana's coast, and found this island
to be larger than England and Scotland combined.
For beyond these 107 leagues to the west
are two provinces, which I have not seen,
which must be at least 50 or 60 leagues long.
(In this world every place seems plotted
on a grander scale, each day shining
with the promises we knew in youth.)
One is called Avan, and its people, I am told,
are born with tails. (My Indian guides
are unimpeachable sources.) The other,
Espanola, is greater in circuit than all of Spain,
from Collioure in the Gulf of Lyons
around the entire peninsula to Fuenterrabia
on the Biscay Bay; this I know,
as I sailed one side for 188 great leagues.

Here I claimed everyone and everything
for your Highnesses, a land and people
more richly endowed than I have words to tell,

yours to rule and dispose of absolutely,
even as you do the furthest reaches of Castile.
This is the land of all desire, which,
once seeded with our wisdom,
never must be ceded to the state
of its former fallowness.

On this very island — in a most convenient spot,
with the best prospect for gold mines
and trade of all sorts both with this continent
and the China of Grand Khan (where
I envision great commerce and profit) —
I have found a large town. I named it
Villa de la Navidad, and built there
a fort, which by the time you receive this
will be completed. I manned it
with a sufficient force, and a year's worth
of arms, artillery and supplies.
I left a *fusta* with them, and a master-carpenter
versed in all sea-arts, to oversee
the building of more boats. I made
great friendship with the king of that land;
so much a friend did I make him
that he took to calling me *Brother*.
Even if he should cease to be my brother
and offer insult or injury to the men
I left behind — treasons his world
may learn from ours — neither he nor his people
know the first thing about fighting.
They blithely go about stark naked — as I
have said — and are the most timid people
on earth. If worst comes to worst,
those few men I left would have no trouble
laying waste to all that land.
The island is without danger for them —
as long as they behave themselves, that is.

The men on these islands seem content
with one woman, but to their King they give
as many as 20. The women seem to work
harder than the men. They don't hold
private property, but all share
in everything each has —

even their daily sustenance.
Surely their ways are not our own.

Here is a further wonder: on no island
have I found a single monstrosity, as many
after Mandeville warned I would.
No one-eyed dwarves, basilisks,
monkey-men or hermaphrodites.
On the contrary, beauty is famous
among them. Not the Negroes of Guinea,
they have flowing hair, and are not
born out in stark, excessive sun.
It is true that here the sun can blaze
like burning pitch itself, but the land
stands a full 26 degrees from the equator.
In the islands lifted by great mountains,
the cold this winter was fierce, but they
weather it because they are inured to it,
and because they take their food with spices
that are so wondrously hot no tongue can tell.
No monsters, nor report of any, except
on the second island at the Indies' entrance,
inhabited by a fearsome tribe who take delight
in human flesh. In their many canoes
they range over all the islands of India,
pillaging what they can. No less comely
than the others, they do wear their hair
long as women. They use bows and arrows
tipped with the same stems of cane,
for they have no iron. They cut
a broad swath through their neighbors —
through those perfect cowards, I mean —
but I do not fear these ferocious ones.
They have intercourse with the women of Matremonio,
the first island on the way from Spain
to the Indies — an island without a single man.
(Thus these women have no reason to be
particular as to whom they grant admittance.)
They do no womanly thing, except to take
an occasional man, but arm themselves
with bows and arrows, sheathing
well-formed limbs with copper armor,
of which they have a great supply.

On another island, the people are bald
as can be. Here there is gold beyond dreaming,
and from it and the other islands
I bring back with me the irrefutable evidence:
Indians, new-land people in the flesh.
You will see and hear, and marvel at them,
and have no choice but to believe.

Highnesses: I must close. I have spoken
only of the things I have accomplished
on this hurried voyage, yet you can see
that I am in a position to offer you —
if only you will look my way
and that of my children for a time —
a treasure of all treasures: as much gold
as you desire; spice and cotton, as much
as you wish; gum mastic — you name the amount —
which up to now you could get only
in Greece on Chios, where Superb Genoa
sells it for any price it pleases;
aloe wood, as much as you want shipped;
and as many slaves as you can use — I swear
to God each will be a true non-believer,
and thus your slaves free and clear.
I believe that I have found, in addition,
rhubarb and cinnamon, and no doubt
the people I left behind will find
a thousand other wondrous things.
I did not take sufficient time to look
in any place I visited, especially
when the wind provided me good sail,
except the town of Navidad, where
I stayed long enough to secure it.
(I could have discovered a great deal more
if the ships had given me
the good service I expected of them!)
But I have done enough.
And I have done more.
The eternal God, our Lord, Who gives
to one and all who walk His way
victory over even the impossible (and this
was surely that, if ever there were

an expedition into the world of impossibility),
He forded the flood with me every league
of the way, just as He hovered, as we read,
shining and constant above Noah's pitching decks.
Oh yes, for although men have talked
and even written of these lands,
before Columbus their words were conjecture;
I walked these beaches and brought them
to truth, and every dreamer's dreams to life.
The guesses and fables, the fictions
of all other men I made the coin of your realm.

All my life, from earliest Genoa,
I have had one mission: to be a Christopher
to some new nation of this moving world —
which any mariner can see is a curving
of the daily flatness of the old land.
God knows, I often felt I was drowning
beneath the weight of God.

Now, since our Redeemer has given you
and all you rule this victory,
illustrious King and Queen, let Christendom
keenly feel our joy, make celebration
and give solemn thanks to the Trinity
for all the momentous history to come,
the bounty that will spring up
in the furrows plowed by my three ships,
the turning of so many dark souls
to the lights of our holy faith,
and — afterwards, and of lesser importance,
of course — for the profits to be gained,
since not Spain alone but all Christian lands
will be refreshed in worldly ways.
I swear that I am telling you the truth,
the whole truth on these pages, though
it must at this time be somewhat altered
in the telling, to be told in haste.

Done in the caravel off the Canaries,
15th of February, 1493

At your service — The Admiral

Additional Note, Which Came With The Letter

After I wrote this missive I found myself
in the Sea of Castile, when fast as thought
there gathered and rose up against me
so fierce a storm from south and southwest
that I was obliged to ease the ships
and try to ride it out, to bide my time.
It is the sailor's fondest hope
that for every dark, ill-laden wind
there blows a corresponding good.
So it came to me, as miraculously today
I was driven into the port of Lisbon.
All the old seafarers of this town —
those lifetime voyagers whose histories
are bound in endless yards of rope and sail,
whose eyes shine with wheeling lights
of moon and all the million stars —
all swear that never have they seen
so violent a winter or such cruel loss
of ships and men. And so
from Lisbon I write your Highnesses,
to give account of what otherwise
might be judged an injudicious delay
of the Admiral who claims he bears
such admiral news.

Throughout the Indies, as I have stated,
I found only mild, mellow May weather.
The New Land I gained in 33 days,
and would have sped back to the Old in 28
but for these vicious tempests,
which a full 23 days kept me beating about
in brackish fits and froths of furious seas.
And now, so maddeningly close
to the sweet, placid waters of home,
I realize it is a home that never more
can be dear enough to hold me fast,
after such glorious satisfaction
of one wayfarer's wanderlust,
all the shining heres and theres
I traveled, my endeavor the map

that reads like the loveliest poem,
the truth hidden deep in each human soul,
there for the wanting and the seeking.
Heavenly wonders I have had.

Done on the 14th day of March.

Theodore J. Cachey Jr.

Between Humanism and New Historicism: Rewriting the New World Encounter*

Rewriting the New World encounter, and in particular the scene of encounter itself, taken as a topos of the discourse about America and the meaning of 1492, began in 1492, and continues unabated. To write about or to render in any medium the scene has always implied making a statement about the meaning of encounter: to re-present *the scene* has meant to establish and explain one's connection to the event. In fact, rewriting the encounter has constituted a more or less self-conscious act of interpretation since Columbus's return from the first voyage. And as in the case of so many other topics of Americanist discourse, Columbus himself discovers or "invents," in the etymological and rhetorical sense, the original scene of Euro-American encounter and the point of departure for a legacy of rewritings.[1] I refer to the scene on the beach, "with the royal standard unfurled," and the Indians standing silently by, conjured up as authorizing witnesses to the legal act of taking possession: "and I was not contradicted," states the Genoese.[2] The scene was quickly impressed upon European awareness, thanks both to the considerable rhetorical power of its initial presentation in Columbus's "Letter Announcing the Discovery" and to that letter's immediate, "mechanically reproduced" circulation throughout Europe in over sixteen editions before 1500.[3] Beyond this, while the scene of encounter was figured and refigured innumerable times in association with the original Columbian event, it was also historically re-enacted and recorded throughout the

* This paper is the revised version of a lecture given at the Annual Meeting of the Medieval Academy of America in Columbus, OH, in March 1992. I would like to thank Kathleen Biddick, Jacqueline Vaught Brogan, Julia Douthwaite, Stephen Fallon, Barbara Green, and David Johnson for their comments on earlier drafts.

[1] The classic discussion of "discovery" vs. "invention" is in O'Gorman's *The Invention of America*. For more recent discussion of what has since become a commonplace in the critical literature, see Hulme's "Subversive Archipelagos" 13-18 and Mignolo's "Colonial Situations" 133-35.

[2] See Varela's edition for Columbus's text, *Textos y documentos*: "y d'ellas todas he tomado posesión por Sus Altezas, con pregón y vandera real estendida, y non me fue contradicho . . ." (140). For an engaging (and sobering) treatment (in a more narrow philological sense than the one addressed here) of how the traditions of text and translation have rewritten Columbus's text (beginning with Las Casas's paraphrase of the *diario*) see Henige's *In Search of Columbus*.

[3] For the editorial history of early discovery imprints including the "Letter Announcing the Discovery," see Hirsch's "Printed Reports on the Early Discoveries and their Reception."

Americas time and again on countless beaches, river beds, forest clearings. We continue to enact it, rewrite it, when we speak of the New World encounter today.

* * *

Two boats slide gracefully onto the shore and a landing party of approximately twenty men disembarks. The English Captain, Philip Amadas, steps jauntily forward, taking the lead, while the expedition's artist John White (a Renaissance *bello* with Titianesque coloring and features) comes after, looking with wonder. The camera leaves behind Captain Amadas as he begins to declare the legal formula taking possession "in the right of the Queen's most excellente Majestie" and follows instead John White as he advances up the beach and catches sight of, or rather encounters, the handsome and noble gaze of an Algonquian named Wanchese crouching among the reeds. The exchange of the gaze displaces the ritual of taking possession as the focus of this particular rewriting of the scene of encounter. There follows the next day a second landing when the Englishmen are greeted by a welcoming party of Algonquians.

* * *

Public television's American Playhouse production of "Roanoak" vividly dramatized the change in perspective which has taken place since 1892:[4] a switch from the celebration of discovery and conquest to the consideration of 1492 in terms of cultural encounter. This shift has largely characterized our *fin de siècle* commemoration of 1492 in the United States, particularly from a literary critical perspective. This contemporary outlook on 1492 is perhaps best exemplified in the field of Anglo-American literary criticism by the Stephen Greenblatt's recent *Marvelous Possessions* (Oct. '91), a work that has been judged to be the best of the current batch ('91-'92) of columbiana and that has also been praised by the Harvard cultural historian S. Schama for its "intellectually gripping and penetrating discussion, its vivid engagement with the crucial issue of cross-cultural perceptions" (*New Republic* 5).[5] But if rewriting the encounter has been going on from the very beginning, it is also worth recalling that the contemporary rediscovery of 1492 in terms of cultural encounter has a long history with roots that go well beyond the current debates about multiculturalism. The event's earliest historiographer, Pietro Martire d'Anghiera,

---

[4] Broadcast in 1986 on 26 May, 2 June, and 9 June on PBS. Directed by J. Egelson. For details regarding the production and a brief review of the program, see *Variety* 28 May 1986.

[5] At the opposite end of the spectrum, the book received a very negative review by González-Echevarría of Yale in the *New York Times Book Review*. See also reviews by Wills and Nuttal.

otherwise known as Peter Martyr,[6] already conceived of the discovery in terms of cultural encounter. The Columbian decades of this Humanist historian's *De orbe novo* (Seville, 1511; Alcalà, 1516 and 1530) offer an illuminating sixteenth-century counterpoint to *Marvelous Possessions*.

These two works, at opposite ends of the chronological spectrum, represent virtually the oldest and the most recent rewritings of the New World encounter. And while on the face of it the juxtaposition might appear unlikely, one need only recall how Peter Martyr projected onto the New World the ideals of a Humanist culture fresh from its encounter with the alterity of a "newly discovered" world of antiquity. He thus rewrote the New World encounter through the filter of an exhilarating high Renaissance renewal of encounter with human diversity in the form of the classical world. Similarly, a contemporary critic like Stephen Greenblatt rewrites the encounter through the filter of the experience of living in a "global village," as when, in his book's characteristically autobiographical and anecdotal introduction, the author describes himself watching television in a Balinese hamlet (together with villagers watching images of themselves on the VCR performing an elaborate temple ceremony), and later "circulating" among the enormous crowds and "representations" during an Indonesian Independence Day celebration (3-4).[7] Perhaps less explicitly but no less importantly, the rewriting of the Renaissance encounter presented by *Marvelous Possessions* is informed by preoccupations with living in the increasingly multicultural United States and more particularly in the academy, where the issue of encounter between competing cultural diversities has come to the foreground. Moreover, the New Historicist shares with the earliest "incunabular" period of High Renaissance courtly New World encounter, before the Reformation and the Conquest of Mexico, an openness to emotional and psychological identification and sympathy with other cultures and the phenomena of cultural diversity.[8] And like many contemporary readings of

---

[6] An Italian humanist at the Spanish court, Peter Martyr was Columbus's confidant and author in a long line of "historias del nuevo mundo." The best source currently for bibliography and information regarding this figure is the volume *Pietro Martire d'Anghiera nella storia e nella cultura*. Our citation below in the original Latin is taken from the Basel edition of 1533. Other page references, unless otherwise noted, are to the MacNutt edition.

[7] As Greenblatt later explains in a gloss on this Balinese anecdote, its recounting represents "a displaced and exotic and idealized image of the cultural mobility of late 20th century Europe and America" (25). The Balinese anecdote returns at a crucial moment of Greenblatt's discussion of Herodotus where it is described as a "utopian reverie": "Utopian but not *altogether* removed from a lived reality: I, Stephen Greenblatt, saw it with my own eyes. And what I witnessed in Bali, as I have remarked, is a reflection of what we can witness every day at home" (120).

[8] The early decades of Peter Martyr's history present classic idealizations of the Indians as noble savages, the celebration of their love of liberty, an interest in their language which he says "they pronounce as plainly as we do Latin." Martyr's presentation in the narrative of Columbus's second voyage, of an eloquent cacique, who lectures the Europeans, in this case Columbus himself, on good and evil as well as judgement before God, represents one of the earliest and most significant

the event in terms of cultural encounters it expresses a longing or nostalgia for something like Peter Martyr's pre-conquest moment of encounter and exchange, before the wars of conquest and before the "invisible bullets" of deadly microbiotic exchange began to fly.[9]

Thus, Peter Martyr, circa 1492, and Stephen Greenblatt, circa 1992, share the problem of rewriting the scene of encounter, which both Martyr and Greenblatt revise in such a way as to get around the act of taking possession. The desire to write around and beyond the act of taking possession reflects in both cases the desire to envision a humane outcome or potential for the meeting between different cultural worlds, that is, between self and other. Most striking and also significant of a deep kinship between these revisionists is, however, the narrative interest they both exhibit for figures of cultural mediation between Old World and New, a type which Greenblatt has termed "the go-between." Already in Peter Martyr there emerges a paradigmatic pattern of exchange focused in the figure of the woman as go-between. Greenblatt continues this narrative pattern in modern terms through his handling of the go-between of the Conquest of Mexico: la Malinche. It is no surprise that both the Humanist and the New historicist share an interest in figures of cultural mediation, since the literary intellectual has always assumed a mediating role between cultures and between high and low within a culture. Finally, however, at the end of a chapter dedicated to the go-between (which also serves as the conclusion of the book), as if to reinforce and reaffirm the humanist origins of his project, Greenblatt turns to perhaps the classic authoritative Renaissance Humanist response to the New World, that of Montaigne's "Of Cannibals," a text from which he derives insights which would still apply within the context of contemporary cultural encounters. It should be possible then to read the Columbian decades of *De orbe novo* through the filter of *Marvelous Possessions* and vice versa, on the one hand to show how Greenblatt's New Historicism recapitulates essential features of a deeply rooted Humanist paradigm, on the other to highlight neglected yet archetypal aspects of Peter Martyr's New World historiography.

In fact, after *Marvelous Possessions* one can no longer read the beginning of the *De orbe novo* without recognizing in it the hand of a self-conscious rewriter who is also faced, like Stephen Greenblatt and the makers of the American Playhouse "Roanoak," with the problem of the inaugural scene of taking possession as originally scripted by Columbus. For Peter Martyr's rewriting completely suppresses what has since become the totemic icon of columbiana,

---

examples of the topos of the eloquent savage (*De orbe novo* I, 3, 102-04). In the Columbian decades of his history, Martyr's approach to the Indians is often admiring, nearly always sympathetic. For a suggestive if somewhat overstated account of Martyr's impact in the French tradition, see Brandon's *New Worlds for Old*, especially 19-24.

[9] See Greenblatt's famous essay "Invisible Bullets: Renaissance Authority and its Subversion," which represents an important precursor of *Marvelous Possessions*, also for its figuring of New World others. For an important critique of that essay see Porter.

the inaugural set-piece of Columbus taking possession of the land. This suppression is conspicuous, because Peter Martyr began writing his history of the discoveries when there was virtually no way to get around the taking possession scene, especially after the publication of the "Letter Announcing the Discovery." Moreover, the *diario* featured the scene prominently and in greater detail. And Martyr had certainly access to some version of the *diario*, because the incident which the Humanist selected for his inaugural scene of encounter is first recounted there.

The 1535 translation of the *De orbe novo* by the Venetian diplomat and poet Andrea Navagero illustrates how the suppression of Columbus's taking possession of the new land on the beach already appeared to contemporaries as an unwarranted departure from the Columbian model.[10] Navagero evidently felt called upon to restore the scene and even has Columbus make a speech:

> Il quale, primo, con una bandiera, nella quale era figurato il nostro Signore Iesu Christo in croce, saltò in terra, e quella piantò, e poi tutti gli altri smontorono, e inginocchiati baciorono la terra tre volte piangendo di allegrezza.
>
> Dipoi Colombo alzate le mani al Cielo lagrimando disse, "Signor Dio eterno, Signore omnipotente tu creasti il cielo e la terra, e il mare con la tua santa parola, sia benedetto, e glorificato il nome tuo, sia ringratiata la tua maestà, la quale si è degnata per mezzo d'uno umil suo servo, far che 'l suo santo nome sia conosciuto, e divulgato in questa altra parte del mondo."
> (Ramusio, vol V, 30)[11]

Within the sub-genre of taking possession scenes, this one pertains to the religious as opposed to the martial-imperial type, which would have been more faithful to Columbus's original rhetoric in the "Letter Announcing the Discovery."[12] In any case, Peter Martyr opted for quite another scene of

---

[10] Navagero, while Venetian ambassador to Charles V, made one of the two most important early translations of Peter Martyr's history (besides the *Libretto de tutta la navigatione de' re di Spagna*, Venice, Albertino da Lisona, 1504). After an initial printing in 1535, the translation appeared in Ramusio's encyclopedic *Navigazioni e viaggi*. On Navagero the Americanist, see most recently, Perocco as well as contributions by Mildonian and Parks.

[11] "He was first to leap ashore, holding aloft a flag upon which was represented our lord Jesus Christ on the cross and which he planted in the ground and then all the others came ashore and on their knees kissed the ground three times, weeping with joy. Then Columbus raised his hands to the heavens and weeping said: 'eternal, omnipotent God, you created the heaven and the earth and the sea with your holy word, let your name and your holy word be glorified and your majesty thanked which has allowed, by the agency of a humble servant of yours, that your holy name be made known and spread to this other part of the world'" (my translation).

[12] The interchangeability of the various types (religious vs. martial vs. imperial vs. commercial), the fluidity with which one turns into the other, is characteristic of the early encounter literature in general and appears already in early translations of the Columbus letter. For example, in the 1493 Italian verse translation by Giuliano Dati, the motivation for the founding of the fortress Navidad is given as religious whereas the ones given in the original letter were clearly commercial (Cachey,

encounter with which to begin his history. It is remarkable, and a sign of deliberate choice, that Martyr selects an incident which occurred nearly two months after the first landfall, passing over in the process approximately twenty-five incidents of anthropological encounter of one kind or another reported by the *diario*. What motivated Martyr in his "invention" of this particular scene?

> Ibi primum ad terram egressi, homines indigenas viderunt; qui venientem inauditam gentem conspicati, facto agmine in condensa nemora omnes, veluti a canibus gallicis timidi lepores, sese fugientes recipiunt. Nostri multitudinem insecuti, mulierem tantum capiunt; hanc cum ad naves perduxissent, nostris cibis et vino bene saturatam, atque ornatam vestibus (nam ea gens omnis utriusque sexus nuda penitus vitam ducit, natura contenta) solutam reliquerunt. Quum primum ad suos mulier concessit (sciebat enim illa quo fugientes diverterent) ostendessetque mirum esse nostrorum ornatum et liberalitatem; omnes ad litora certatim concurrunt, gentem esse missam e coelo autumant. Aurum, cuius erat apud illos aliqua copia, ad naves natando portant . . . ."
> (Basel, 1533, 2)[13]

Peter Martyr's first encounter is in fact a composite, that is, a recombination and privileging of certain motifs from the narrative of an original Columbian archetype, which can be seen to stand behind the *diario*. Thus Peter Martyr postpones by more than two months the initial Euro-American anthropological encounter and makes it coincide with the shipwreck and establishment of the first colonial settlement at the fort of Navidad on the island of Hispaniola, which began on 25 December. By contrast, according to the *diario*, the capture and exchange of the woman occurred on 12 December. Similarly, details of the central episode of the capture and release of the woman are themselves compressed and recombined into a simplified, elementary narrative structure. According to the fuller version in the *diario*, Columbus sends in another landing party, which finds the Indian settlement abandoned and the Indians fled to the interior (Dec. 13). An Indian who had been taken earlier finds the villagers and convinces them that the newcomers have come from heaven and that they need not have any fear. Only later, after welcoming throngs of Indians (more than two thousand) have flocked to the shore, does another group arrive "with the husband of the woman whom the admiral had treated with honour and sent back, and they

---

"The Earliest Literary Response of Renaissance Italy" 30-31).

[13] In Edens's vivid Tudor English translation: "Here coming first a land, they saw certain men of the Island: who perceiving an unknown nation coming toward them, flocked together and ran all into the thick woods, as it had been hares courced with grehounds. Our men pursuing them, took onely one woman, whom they brought to the shyppes: where filling her with meat and wine, and apparaling her, they let her depart to her company. Shortly after a great multitude of them came running to the shore to behold this new nation, whom they thought to have descended from heaven. They cast themselves by heaps into the sea, and came swimming to the ships, bringing gold with them . . ." (*The Decades of the newe worlde* 66).

brought her, riding on their shoulders, and they came to give thanks to the Christians for the honour which the admiral had shown her and the gifts given to her" (*The Journal* 96). Our intent here is not to establish which of the two version is more true, so much as to note their different modes of representation. Peter Martyr synthesized the encounter in terms of an elementary syntax of exchange: the indigenous woman is dressed, given to eat, and returned; and a symbolic resonance accrues to the scene by virtue of its elementary structure. There follows the welcoming of the Indians, who rush out bearing gold.

Peter Martyr's Spanish language editor and translator Juan Gil has acutely identified a probable vein of irony in this first encounter scene of the *De orbe novo,* which portrays the powerful armed Spaniards attempting to capture naked and unarmed Indians who nevertheless escape except for a single "pobre mujer desvalida" (*Cartas de particulares* 27). The target of the Italian Martyr's irony, according to Gil, would be those Spaniards who believed that not only Italy but the whole world was theirs for the taking. But there may be even more to it, for Peter Martyr was as likely interested in the figure of the Amerindian woman, who is central to the scene, as in the hapless Spaniards. Indeed, the courtly Humanist author may have been stimulated by the archetypal resonance of the capture of a woman on a beach. The scene has been in fact archetypal since the opening of Herodotus's history and has been further reinforced through parallels in romance traditions.[14] In Herodotus the origin of the quarrel between East and West is traced to the abductions of Io, Medea, and Helen, beginning with the Phoenician merchants' kidnapping of Io (". . . there came down to the beach a number of women . . . when the Phoenicians, with a general shout rushed upon them. The greater part made their escape, but some were seized and carried off. Io herself was among the captives"*The History* 1: 118).[15] While in Herodotus the kidnapping of a woman stands for a theme as large as the conquest of a continent, the story of the woman returned, which Peter Martyr found in Columbus, altered that paradigm. That the Spaniards return the woman to her people and she serves as an intermediary leading to the establishment of good relations between the two groups, in opposition to war, represents a modern revision of the classic pattern. From a narratological perspective, the figure of the Amerindian woman mediates between the two cultures, and brings about a transition from the "flight of the Indians" topos to the "welcoming Indians" commonplace.[16]

---

[14] The editor Gil refers to this passage in relation to what he identifies as occasional "Herodotian" aspect of Peter Martyr's historical writing. One should recall the presence of Herodotus during this period through the fifteenth-century translations of Lorenzo Valla and Matteo Maria Boiardo.

[15] For discussion and up-to-date bibliography regarding this crucial opening passage of the *Histories* see Vandiver 114-32.

[16] Both topoi are illustrated graphically by two images often reproduced of late on book, exhibition and conference materials. For the "flight of the Indians" theme, see the 1493 woodcut from Giuliano Dati's Italian translation of the "Letter Announcing the Discovery" featured on the cover

But more importantly, Martyr's highlighting of the Amerindian woman as mediator between the two cultures is consistent with one of the larger narrative patterns that characterize his history and can stand as well for a typical narrative pattern of New World historiography in general.[17] An ostensibly positive featuring of the Amerindian woman as a go-between presents an important type, one which can be distinguished from other more typical representations of Amerindian womanhood regularly encountered in the literature of discovery and exploration including that of Amerindian women as object of European erotic desire and victim of rape,[18] or alternatively characterized by an insatiable, castrating and occasionally even life-threatening sexuality.[19] Peter Martyr, however, the most "sentimentalist" of sixteenth-century historiographers of America, presents a positive view of the Amerindian woman especially in her function as a cultural mediator. Not Helen, leading to the fall of Troy, but a positive figure of mediation and accommodation.

A classic example of the Amerindian go-between from Martyr's history is the Taino woman Anacaona, a precursor, if not the first in a long line of native American women who have played the role of mediator between the claims of competing encountering cultures, a tradition which features most prominently Mexico's La Malinche, Cortés's personal interpreter and go-between, and Virginia's Pocahontas.[20] The list of such figures is long and a comparative study of their different fortunes would be of great interest,[21] especially since as a cultural type the "daughters of Pocahontas," as they have been called, are still with us, and continue to play a mediating role between hegemonic and subaltern cultures, between the margin and the center, between high and low.[22] But while Malinche and Pocahontas have become figures of myth in their own right, Anacaona's history remains only an historical footnote, for hers is the story of

---

of a recent *National Geographic* (170, Nov. 1986) dedicated to the landfall issue. For the welcoming Indians motif see Theodor De Bry's engraving of the Indians greeting Columbus as reproduced in Harley's catalogue for the exhibition "Maps and the Columbian Encounter" (also on the cover of a French issue of *MLN* 97.4, 1982).

17 Peter Martyr ennobles and sentimentalizes the female gender in his history in a manner that represents perhaps an expression of his courtly humanistic background. For example, among other possible illustrations, see the story of the escape of the Amerindian woman captive "named" Catherine, whose escape from the Spaniards is compared to that of the heroic Roman Clelia "when she liberated the other virgins who had served with her as hostages, swam the Tiber and thus escaped from the power of Lars Porsena" (*De orbe novo* I, 2, 80).

18 See in particular Michele da Cuneo in Firpo 47-76.

19 See Vespucci's "Mundus novus," in *Il mondo nuovo*, especially 101.

20 For an excellent recent survey and interpretation of the nearly five century old discourse on Malinche see now Cypess. Regarding Pocahontas, see the chapter dedicated to her saga by Hulme, "John Smith and Pocahontas" in *Colonial Encounters* 140-73.

21 Consider for example Lewis's and Clark's "guide" Sacagawea, among many other possible figures of comparison (Clark).

22 A recent inquiry into the type as a model at work in the American literary canon is Dearborn's *Pocahontas's Daughters*.

the death of a people. Nor does she have any second life in any post-conquest national foundation myth as do Malinche and Pocahontas, who are still occasionally spoken of (and spoken for) within the context of ongoing rewritings of encounter and continuing struggles for cultural identity. The European encounter with the Taino woman on the other hand (like the earlier one with Guanches of the Canary Islands) came to an early end, when the Taino ceased to exist. Thus it is perhaps worth pausing to consider Anacaona's fate as an object of European historical representation.[23]

Anthropologists today surmise that Anacaona, the widow of the Maguana region's cacique Caunaboa and the sister of Behecchio, cacique of Xaragua, must have been, in matrilinear Taino society, a very powerful figure.[24] Peter Martyr, for his part, reports that Anacaona was "a wise woman, of good manners, and pleasant in company. . . . she earnestly persuaded her brother . . . to love and obey the Christians" (*The Decades of the Newe Worlde* 85). For Martyr the Indians are fully human and their cultural-political organization mirrors to a large extent his own courtly political cultural context. Thus he represents Anacaona as a powerful noblewoman, who treats with the Europeans on a level of cultural parity. The Humanist describes her mediating role in courtly terms, especially in his description of perhaps the most important and lavish welcoming receptions of the Columbian saga around 1496-97, as retold by both Martyr (*De orbe novo* I, 5) and Las Casas (*Historia* I, 440-48). That occasion (with Bartholomew Columbus assuming the position of Cortés or John Smith) is given courtly romance highlights by Navagero in his Italian translation (Bartholomew fires his cannon, Anacaona faints), thus becoming a kind of love feast in which Anacaona persuades Bartholomew to eat iguana from her hand (a moment of great cultural exchange: thereafter the Europeans started liking it). The tragic epilogue to the story, however, which Peter Martyr never recounts, is the history of the suppression of the last free chiefdom of Hispaniola, which Anacaona inherited at the death of her brother Behecchio, approximately six years later, around 1502. During a subsequent European social call, Nicolás de Ovando, in a style worthy of Machiavelli's Duke Valentino, put to the torch eighty caciques "lured into the *caney* of the paramount chief of Xaraguá and burned alive" (Wilson 134). "To do her honor," as Las Casas remarks bitterly, Ovando had Anacaona hanged (*Historia* II, 238).[25]

---

[23] Anacaona has had some slight echo subsequently by virtue of her original connection to the Columbian saga. See for example, the frescoes of Lazzaro Taverone (1627-29) in the Belimbau Palace in Genoa, which include a representation of "La regina Anacaona" (reproduced in *Nuovo mondo: gli italiani*, plate #20).

[24] Wilson, *Hispaniola* 119-34 describes her as "Sister to Behecchio and apparently an equal partner in the negotiations with the Adelantado, wife to Caonabo and perhaps his successor as cacique of Maguana . . ." (130). On the Taino, see also Rouse.

[25] "Xaraguá was the last of the pre-Hispanic cacicazgos on Hispaniola to be destroyed" (Wilson 134).

Significantly, Peter Martyr's successor as Spanish imperial historiographer of the New World, Gonzalo Fernández de Oviedo has nothing to say about Anacaona's earlier mediating role and courtly character, but rather mentions her only to say that she was hanged for having fomented a rebellion of the Indians,[26] and later uses her as an exemplar, in a kind of Dantean gallery of Indian lust, as comparable to Semiramis.[27] Peter Martyr's idyllic vision of her mediating role quickly runs up against the reality of the suppression of Taino culture in the island: Anacaona goes from cultural mediator to being figured as a rebellious whore in short order. Indeed the Humanist honeymoon following the discovery was of short duration; the ideologues of conquest and colonization come to the fore, and subsequent decades of Peter Martyr's history will already reflect the changed climate.[28]

Nevertheless, Peter Martyr's first encounter scene remains a worthy companion piece for the standard scene of the taking possession. Beyond reflecting his initially optimistic view of the potential outcome for Euro-American encounter, and projecting upon the figure of the Amerindian woman some of his longing for that outcome, Martyr isolated the figure of the go-between and an archetypal narrative pattern for encounter in history and literature. Moreover, Anacaona's history is perhaps worth recalling here as an illustration of the difficult if not untenable situation of the Amerindian go-between. Indeed what Stephen Greenblatt writes about Mexico's Malinche can stand for the status of the Amerindian go-between in general: her body is "the site of the strategic symbolic oscillation between self and other" and she remains for subsequent discourse "a resonant, deeply ambivalent symbol, half-divinity, half-whore, the savior and the betrayer" (143). The fact that Anacaona is no longer spoken of, and that historically she and her people were victims of an "encounter" which was tantamount to genocide, recommends her moreover as a sign for the effective

---

[26] As Wilson and others have suggested, the rebellion of the natives probably was a spontaneous response to Ovando's suppression of the caciques, which Wilson observes was in effect a Spanish subjugation of "a Spanish-Xaraguán alliance of caciques and renegades who, for their mutual benefit, had been evading demands from Santo Domingo for food and laborers to work in the mines" (133).

[27] From Ramusio's edition of the *Naturale e Generale Istoria dell'Indie*: ". . . ben che si sappia come tutta la bruttezza e libidinosa fiamma della lussuria non regnó negli uomini solamente di questa contrada, ma nelle donne anco. Questa donna ebbe qualche conformità con quella Semiramis reina degli Assirii . . . e fu molto dissoluta . . ." (512). For a recent reprise of this commonplace about Anacaona and the sexuality of the Taino people see Taviani: "The Tainos everywhere, on the Bahamas, Cuba, and Hispaniola, had quite free habits. They practiced anal intercourse, and the women were promiscuous. The debauchery of Anacaona, Caonabo's wife, after she was widowed, became so wild and unrestrained that she rivaled Semiramis" (171).

[28] Aricò writes: ". . . nel passaggio dalle due prime edizioni a quella definitiva del 1530 il tono di sostanziale accettazione dei costumi degli Indiani viene incrinandosi e complicandosi con i temi propri della conquista" (30). See for example *De orbe novo* VII, 4, which includes Tomaso Ortiz's "Enumeration of the reasons why the Indians are unworthy of liberty" 274-78.

silence of the Amerindian go-between as she is figured in New World encounter narratives. Her silence can stand just as well for the silence of Malinche and Pocahontas, who never speak for themselves but are spoken for. In other words, Peter Martyr's Anacaona points to the Amerindian go-between's deafening silence within the narratives of discovery and conquest. As Michel de Certeau observed, "the written discourse which cites the speech of the other is not, cannot be, the discourse of the other. On the contrary, this discourse, in writing the Fable that authorizes it, alters it" (*Heterologies* 78). But before turning to consider Greenblatt's treatment of Malinche and the go-between, let us first turn to the contemporary critic's rewriting of the scene of encounter.

* * *

Unlike Peter Martyr, and in contrast to American Playhouse's rewriting of Roanoak, the contemporary critic cannot get around the scene on the beach "with royal standard unfurled." For Stephen Greenblatt there can be no easy transition, as in the swing of a camera, from discovery/conquest to cultural encounter. Nearly half of the chapter on Columbus entitled "Marvelous Possessions" (52-72) represents a rewriting of Columbus's "Letter Announcing the Discovery," which takes the form of a strenuous discourse analysis designed to expose the logical, linguistic and generally cultural absurdities of the act of taking possession performed by Columbus on the beach. The critic, "at his most restlessly brilliant" (Nuttal 13) in the *pars destruens* of this chapter, goes to great lengths to reveal the bad faith of Columbus's "and I was not contradicted," a statement which claimed as authorizing witnesses to the ritual act of expropriation the very same indians who were being expropriated. The Arawak Indians standing there on the beach are clearly not "in the same universe of discourse" (59). Thus the cruel absurdity of a proclamation, which only formally envisaged the possibility of contradiction, is exposed.

Nevertheless, that the possibility of contradiction was formally contemplated provides the critic momentarily with some meager hope, for the taking possession ritual included not only an acknowledgement of the existence of the natives but also a recognition of values other than superior force. But the literary critic is not about to embark upon a discussion of what has been called the "Spanish Struggle for Justice in the Conquest of America"; that is, how Western legal and philosophical history evolved in response to the American discoveries (another kind of rewriting), as authors like Anthony Pagden and Lewis Hanke have done.[29] Rather, Greenblatt's rewriting turns its focus upon Columbus's rhetoric of the marvelous in the *pars construens* of his chapter. Stated simply, Greenblatt argues persuasively that the rhetoric of the marvelous

---

[29] Hanke perhaps goes so far as to create what Keen has called "the white legend" in ironic allusion to the "black legend" it would displace.

functions in Columbus's writings as a cover for the bad faith and the absurdity of the act of taking possession. The "radical formalism" of the legal declaration left in its wake an emotional and intellectual hole, which threatened "to draw the reader of Columbus's discourse toward laughter or tears and toward a questioning of the legitimacy of the Spanish claim. Columbus tries to draw the reader toward wonder, a sense of the marvelous that in effect fills up the emptiness at the center of the maimed rite of possession" (80).

Wonder then represents for Columbus a way out as a rhetorical strategy to mask the force and violence of the act of taking possession. But one cannot help noting how wonder also constitutes for the contemporary critic a way out from the unacceptable conclusion that there remains nothing but force and violence. For wonder, a topic more congenial to the literary critic than legal history, appears to offer the possibility of a more positive outcome within the context of contemporary cultural encounter. In fact, within the larger context of Greenblatt's study, wonder works two ways as a response to the encounter with the other, thus leading to one of two opposing discursive strategies. Following the path exemplified by Columbus and Bernal Díaz, wonder leads to articulations of the radical differences that make renaming, transformation and appropriation possible, while, in the case of Mandeville or Herodotus (and finally, as we shall see, in Montaigne) "wonder leads to articulations of the hidden links between the radically opposed ways of being and hence to some form of acceptance of the other in the self and the self in the other" (135). Greenblatt's rewriting of the category of the marvelous offers a way around the act of possession, the legacy of conquest. For wonder of the right kind can open the way, within a contemporary multicultural context, to a positive mediation between self and other.

But the authorities for this positive "dispossessive" wonder leading to recognition and acceptance of "the other in the self and the self in other" are all authors whose approach to cultural alterity was rarely if at all pressured by any first hand contact or conflict with the others described in their works. As one reviewer observed in response to Greenblatt's admiring discussion of Mandeville, "It is easy to be tolerant toward characters of one's own invention" (Wills 18). More importantly, the openness these authors display towards cultural difference does not necessarily entail the suspension of cultural judgements or for that matter the sense of one's own cultural superiority. As Greenblatt observes: "Herodotus is not committed to relativism" (123). And scholars of Mandeville have shown how the "*Mandeville*-author"'s tolerance toward the other did not entail giving up a fundamental sense of the ultimate superiority of his own community.[30] Thus this tradition of a rhetorically tolerant, if not idealizing

---

[30] Higgins comments: "the *Mandeville*-author has fashioned from his imagined encounter with the world beyond Christendom a sometimes fantastic mirror of his own world, and a mirror which he uses not only to point up the numerous practical failings within Latin Christendom itself, but also, if

stance, vis-à-vis the other is no doubt ethically superior and preferable to the one of intolerance characteristic of cruder varieties of European colonialism. Yet this alternative of a highly rhetorical and theoretical attitude of cultural openness and tolerance still has the capacity, as it always and already did in its classic Renaissance Humanist forms,[31] of serving as an ideological cover for more insidious expropriations and conquests, even in a "post-colonial" and "post-modern" age like our own.

Indeed, if it is true, as has been remarked, that one of the New Historicism's fundamental tenets is that "every act of unmasking critique and opposition uses the tools it condemns and risks falling prey to the practice it exposes" (Veeser xi), then perhaps nowhere does Stephen Greenblatt risk more than in his treatment of wonder. For there inevitably emerges the larger question of the extent to which the critic's cultural poetics of wonder might be seen, within the context of contemporary "encounter," to continue to "fill up the emptiness at the center of the maimed rite of possession." Does not the "utopian reverie" evoked by the traveller Stephen Greenblatt potentially serve as a cover and a means to write around no less momentous rites of possession taking place in our own technological age within the fields of global politics and economics?[32] These rites of possession are less easily deconstructed than those of 1492, which can only seem in retrospect, from a contemporary perspective, nearly parodistic. It is perhaps for this reason that Greenblatt's strenuous deconstruction of the rites performed by Columbus on the shore of a still unidentifiable islet among the thousands scattered across the Caribbean might strike some readers as overwrought.

Beyond rewriting a new kind of wonder into the scene of encounter, Greenblatt, just as Peter Martyr, displays a particular interest in figures of cultural mediation as they appear in the history of the New World encounter and conquest. The most important of these figures is, of course, Cortés's interpreter and mistress Malinche, whom the critic describes as "the principal agent of the circulation of cultural representations elsewhere blocked in the Spanish perception of their experience" (142). But although Malinche is taken as an "agent of circulation," the history of the go-between herself, what Malinche

---

paradoxically, to affirm the ultimate superiority of that community by imagining it as somehow capable of containing all others — indeed, entitled to do this whatever the practical impossibility of such an undertaking" (104).

[31] See for example Gliozzi: "Parallelamente al sorgere di un diritto internazionale laico, che contestava all'impero ispano-portoghese ogni pretesa di fondazione giuridico-teologica, la rivendicazione della libertà dell'indigeno americano diveniva il correlato dell'affermazione della libertà di commercio da parte delle potenze mercantili europee" (8).

[32] For a critique of New Historicist "rewritings of encounter" in Bali, in particular those of Clifford Geertz's "local knowledge" in whose footsteps Greenblatt follows according to his Balinese anecdote (". . . I knew — from having read Clifford Geertz and Miguel Covarrubias and Gregory Bateson and Margaret Mead . . ." 3), see Pecora.

herself might have to say, is paradoxically elided in the critic's discussion. Greenblatt's treatment has little to say about Malinche's own bio-political-cultural perspective, imagined or real, as it has been extensively rewritten and imagined by many historians, novelists and playwrights relegated by the critic to a note (191n30).[33] Whether or not Malinche was a "savior" or a "betrayer" is a secondary issue here. The critic's focus is rather upon her syntactic, grammatical role, her position of "betweenness," which is celebrated in opposition to any particular content. Greenblatt celebrates Malinche, both the heroine and betrayer potentially. For the American critic, the most important thing about Malinche is her role as cultural mediator, as a conduit (not so much in her subjective aspect as agent) for the circulation of representations. Thus the chapter on the go-between culminates with Malinche as a sign "for the place of language at the center of the technology with which Europeans in the late fifteenth and sixteenth centuries responded to the discoveries of new lands. In her enigmatic power, she serves not only as the supreme instance of the go-between in the New World but as an emblem of the vast process of cultural translation that the discovery initiated" (145). It is indeed paradoxical that the betweenness of Malinche should be taken as a cultural ideal of freedom of movement and circulation. For in fact she was a slave exchanged many times both in history and in subsequent historiographical discourse. In Greenblatt's allegorization of her role as a cultural go-between, Malinche is really little more than Peter Martyr's "pobre mujer," the Taino captive seized on the beach and the woman exchanged.[34] And Greenblatt's silence on the Amerindian go-between can stand for the silence on the Amerindian in general within the context of his recapitulation of a European Humanistic rewriting of the encounter.

The practical if paradoxical result of this idealization of a "voiceless" go-between for the critic-rewriter, who has yet to conclude both chapter and book, is obvious: if Malinche has nothing herself to say about the processes of cultural encounters for which she serves as medium, then she cannot provide any particular content or insight. For this purpose, evidently, another more authoritative figure for the go-between is required. Thus, in light of the

---

[33] Nuttal found Greenblatt's discussion of Dona Marina "masterly" but was frustrated by the critic's "persistent refusal to address the importantly relevant *literary* materials" (13).

[34] In this reading of Malinche, Greenblatt follows Todorov in his treatment of Malinche in his *Conquest of America* and is thus open to the same critique. Adorno thus comments: "it is the moral self-absorption of the subject in power that reigns in Todorov's book. It is an ethical discussion of conduct of the self vis-à-vis the other in which, in the sixteenth century case study, the other as subject is absent . . ." (204). See also Johnson for a discussion and bibliography on this point: Todorov's "recuperative effort, however, replicates the traditional historiographical paradigm: Todorov speaks in the name of and for one who cannot speak for herself in order to articulate a history that could only be his own" (97); "That historiographers and mythographers (such as Paz and Todorov) use [Malinche] to make historical claims should come as no surprise; it represents only another instance of men speaking for themselves *through* la Malinche . . ." (99).

Humanist precedents for many of the critic's basic moves, including that of emptying out the contents of the go-between at the same time that she is given prominence, when finally the time comes for the critic himself to assume the role of Humanist go-between, not surprisingly, he returns to the high literary tradition and the authority of Montaigne's "Of Cannibals."

And yet, while the critic tantalizes the reader with a suggestive hypothesis about how class structure works in the essay, he forgoes a full-blown reading of the text. Montaigne's "Of Cannibals" serves the critic primarily as an authority or vehicle for a New Historicist approach to rewriting the encounter. Simply stated, Greenblatt reads "Of Cannibals" as yet another classic expression of Greenblattian wonder leading to dispossession and taking Montaigne ("one who has abjured the desire to possess the souls of others, and for that matter, to possess himself . . ." 150) as presenting a model for the role of the intellectual "go-between." For Montaigne's wonder at the New World does not lead to dreams of possession but rather to a "marvelous dispossession." "Of Cannibals" shows how the Humanist "go-between" can serve as the agent for a marvelous dispossession, a loss of the fiercely intolerant certainty that licensed unbearable cruelty." For Greenblatt, Montaigne's essay serves, finally, to remind us that "we are complete and unsteady, we are go-betweens, we do not know whom God loves and whom he hates" (150).[35]

But while one might gladly endorse Greenblatt's approval of Montaigne's rejection of that "certainty that licensed unbearable cruelty," one can still be concerned about being left in the state of radical undecidability and uncertainty, a condition where the critic would have Montaigne leave us. Here the critic appears to go beyond Montaigne's position in order to extrapolate his own position of New Historicist radical ambivalence and ambiguity. Unlike the case of Herodotus, Greenblatt attributes to Montaigne a relativist stance, to which the contemporary critic appears to subscribe. But as Tzvetan Todorov warned in a recent discussion of Montaigne's essay, it is precisely the unconscious ethnocentrism lurking beneath the ideological banner of relativism which represents an insidious trap and potentially an effective ideological cover for an essentially "colonial" attitude vis-à-vis one's cultural other. Indeed, having no idea of whom God loves and whom he hates would seem to offer little or no protection at all against the licensing of unbearable cruelties (Todorov, *Nous et les autres* 51-79). Moreover, the New Historicist's desire to inspire a dream of dispossession as an antidote to dreams of possession inevitably involves

---

[35] Greenblatt's reading of Montaigne presumably does not derive from a naive subscription to the commonplace critical reception which congratulates Montaigne for his freedom from ethnocentric prejudice. It appears perhaps to represent an attempt to rehabilitate Montaigne's position against the recent critique of Montaigne as an unconscious ethnocentric (Defaux; Todorov, *Nous et les autres*). For a more thoroughgoing reading in response to this kind of critique of Montaigne see Quint.

forgetting about or suppressing one's awareness of one's own inevitable embeddedness in historical contingency and consequent capacity/necessity to possess and be possessed. While history presents an ambiguous record characterized by revisions and transformations, by boundaries established, blurred and abandoned, one questions whether this knowledge can be translated into a methodological program for dealing with cultural encounters in a "wondering" "dispossessive" mode and whether, in other words, it is possible to choose not to possess oneself?[36] Perhaps the fate of the Amerindian go-between, who is continually spoken for and exchanged, is a more telling example of the realities of the position of the go-between than that of the authoritative Humanist Montaigne in this context. While Greenblatt idealizes the position of the go-between, the difficulties of occupying such a position emerge most clearly from the consideration of the historical fate of Amerindian go-betweens like Malinche in the history of Euro-American "encounters." For even if we are incomplete and unsteady and although we may be go-betweens who do not know whom God loves and whom He hates, we nevertheless are called upon inevitably and continually to choose and be chosen, to exclude and be excluded, to possess and be possessed.

This invocation of the authority of a New Historicist Montaigne represents the argumentative endpoint of *Marvelous Possessions*; in his typical style, however, Greenblatt closes with a revealing anecdote, "a final image," as he says, "in which I must act as the go-between" (150). As in the introduction's Balinese anecdote, the critic assumes again the role of tourist, this time wandering in the valley of Oaxaca, where in the village church he points to one of the niches. There, hovering above a figure of the dead Christ, a stone carving of the Mixtec god of death fixed in the plaster of the ceiling looks down directly into the face of the crucified God. The go-between informs us "marveling" in the book's final sentence that "The divinities have exchanged this sightless gaze, this perpetual circulation, for more than four hundred years" (151). The go-between in this concluding rewrite of the scene of encounter does not place himself between the two encountering cultures but between us and the image of the two gods sightlessly staring at each other, and we are invited to wonder at their exchange of the sightless gaze for more than four hundred years.

But while the go-between speaks of circulation, the image itself remains nevertheless one of stasis and incommunicability. Greenblatt proposes finally an icon of his dream of dispossession which is tantamount to a dream of stasis or standstill — as if to freeze-frame the encountering gaze of wonder first exchanged on the beach. This final rewriting of the scene of encounter stands for the contemporary critic's invitation to utopian reveries. Yet in spite of itself, the eerie tranquility of this final scene of encounter between sightless gazes suggests

---

[36] For the impossibility of putting into methodological practice what has been termed the New Historicism's "indeterminate negativity" and its "opposition as a principle" see Fish 310-11.

at the same time how contemporary rewritings of "encounter" in the late twentieth century can still represent the attempt to write around and evade another more violent history in the making, and one no less blind than that of 1492.

The University of Notre Dame

Works cited

Adorno, Rolena. "Arms, Letters and the Native Historian in Early Colonial Mexico." R. Jara and N. Spadaccini 201-23.

Aricò, A. Caracciolo, ed. *L'impatto della scoperta dell'America nella cultura veneziana*. Roma: Bulzoni, 1990.

_____. "Il nuovo mondo e l'umanesimo: immagini e miti dell'editoria veneziana." Aricò, ed. 25-44.

Brandon, William. *New Worlds for Old: Reports from the New World and their Effect on the Development of Social Thought in Europe 1500-1800*. Athens, OH: Ohio UP, 1986.

Cachey, Theodore J. Jr. "The Earliest Literary Response of Renaissance Italy to the New World Encounter." Paolucci 24-35.

Cartas de particulares a Colón y Relaciones coetáneas. Ed. J. Gil and C. Varela. Madrid: Alianza, 1984. 17-124.

Certeau, Michel de. *Heterologies: Discourse on the Other*. Trans. B. Massumi. Minneapolis: U of Minnesota P, 1986.

Clark, Ella E. *Sacagawea of the Lewis and Clark Expedition*. Berkeley: U of California P, 1979.

Colón, Cristóbal. *Textos y documentos completos, Relaciones de viajes, cartas y memoriales*. Ed. Consuelo Varela. Madrid: Alianza, 1984.

Columbus, Christopher. *The Journal of Christopher Columbus*. Trans. Cecil Jane. New York: Bramhall House, 1960.

Cuneo, Michele da. "A Gerolamo Annari." Firpo 47-76.

Cypess, Sandra Messinger. *La Malinche in Mexican Literature: From History to Myth*. Austin: U of Texas P, 1991.

Dearborn, Mary V. *Pocahontas's Daughters: Gender and Ethnicity in American Culture*. New York: Oxford UP, 1986.

Defaux, Gerard. "Un cannibale en haut de chausses: Montaigne, la différence et la logique de l'identité." *MLN* 97 (1982): 919-57.

Discovering New Worlds: Essays on Medieval Exploration and Imagination. Ed. S. Westrem. New York: Garland, 1991.

Firpo, Luigi. *Prime relazioni di navigatori italiani sulla scoperta dell'America. Colombo, Vespucci, Verrazzano*. Torino: UTET, 1966.

First Images of America: The Impact of the New World on the Old. Ed. F. Chiappelli, M. J. B. Allen and R. L. Benson. 2 vols. Berkeley: U of California P, 1976.

Fish, Stanley. "Commentary: 'The Young and the Restless.'" *The New Historicism*

303-16.

Forma e parola: studi in memoria di Fredi Chiappelli. Ed. D. Dutschke, P. M. Forni, F. Grazzini, B. Lawton, L. Sanguinetti White. Roma: Bulzoni (forthcoming).

Gliozzi, Giuliano. *La scoperta dei selvaggi: antropologia e colonialismo da Colombo a Diderot.* Milano: Principato, 1971.

González-Echevarría, Roberto. "Europeans in Wonderland." *New York Times Book Review* 97 (Feb. 16, 1992): 22.

Greenblatt, Stephen. "Invisible Bullets: Renaissance Authority and Its Subversion, Henry IV and Henry V." *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism* 18-47.

_____. *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World.* Chicago: U of Chicago P, 1991.

Hanke, Lewis. *The Spanish Struggle for Justice in the Conquest of America.* Boston: Little Brown, 1965.

Harley, J. B. *Maps and the Columbian Encounter: An Interpretive Guide to the Travelling Exhibition.* Milwaukee: The Golda Meier Library, 1990.

Henige, David. *In Search of Columbus: The Sources for the First Voyage.* Tucson: The U of Arizona P, 1991.

Herodotus. *The History of Herodotus.* Ed. G. Rawlinson. 4 vols. New York: Appleton, 1983.

Higgins, Iain. "Imagining Christendom: Asia in *Mandeville's Travels.*" *Discovering New Worlds* 91-105.

Hirsch, Rudolf. "Printed Reports on the Early Discoveries and Their Reception." *First Images of America* 537-60.

Hulme, Peter. *Colonial Encounters: Europe and the Native Caribbean 1492-1797.* London: Methuen, 1986.

_____. "Subversive Archipelagos: Colonial Discourse and the Break-up of Continental Theory." *Dispositio.* Ed. R. Adorno and W. Mignolo. 14.36-38 (1989): 1-23.

Jara, R. and N. Spadaccini, eds. *1492-1992: Re/Discovering Colonial Writing.* Minneapolis: The Prisma Institute, 1989.

Johnson, David E. "Woman, Translation, Nationalism: La Malinche and the Example of Juan García Ponce." *Arizona Quarterly* 47.3 (1991): 93-116.

Keen, Benjamin. "The White Legend Revisited." *Hispanic American Historical Review* 51 (1971): 336-55.

Las Casas, Fray Bartolomé de. *Historia de las Indias.* 3 vols. Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 1951.

Martyr, Peter. *The Decades of the Newe Worlde or West India.* Trans. R. Eden. *The First Three English Books on America.* Ed. E. Arber. Westminster: A. Constable and Co., 1895. 66-200.

_____. *De orbe novo decades tres.* Basel: Bebelius, 1533.

_____. *De orbe novo: The Eight Decades of Peter Martyr D'Anghera.* Trans. F. A. MacNutt. 2 vols. New York: Putnam, 1912.

Mignolo, Walter D. "Colonial Situations, Geographical Discourses and Territorial Representations: Toward a Diatopical Understanding of Colonial Semiosis." *Dispositio.* Ed. R. Adorno and W. Mignolo. 14.36-38 (1989): 93-140.

Mildonian, Paola. "La conquista dello spazio americano nelle prime raccolte venete."

Aricò, ed. 115-33.

The New Historicism. Ed. H. Aram Veeser. New York: Routledge, 1989.

Nuovo mondo: gli italiani. Ed. P. Collo and P. L. Crovetto. Torino: Einaudi, 1991.

Nuttal, A. D. "Point of Wonder." *London Review of Books* 13 (Dec. 5, 1991): 12.

O'Gorman, Edmundo. *The Invention of America. An Inquiry into the Historical Nature of the New World and the Meaning of its History*. Bloomington: Indiana UP, 1961.

Pagden, Anthony. *The all of Natural Man: The American Indian and the Origins of Comparative Ethnology*. New York: Cambridge UP, 1982.

Paolucci, A., ed. *Columbus*. New York: Council on National Literatures, 1989.

Parks, George B. "Columbus and Balboa in the Italian Revision of Peter Martyr." *Huntington Library Quarterly* 18.3 (1955): 209-25.

Pecora, Vincent P. "The Limits of Local Knowledge." *The New Historicism* 243-76.

Perocco, Daria. "Uno storico mancato, un viaggiatore involontario." *Forma e parola* (forthcoming).

Pietro Martire d'Anghiera nella storia e nella cultura. Secondo Convegno Internazionale di Studi Americanistici (Genova-Arona 16-19 Ottobre 1978). Genova: Associazione italiana studi americanistici, 1980.

Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism. Ed. Jonathan Dollimore and Alan Sinfield. Ithaca: Cornell UP, 1985.

Porter, Carolyn. "Are We Being Historical Yet?" *South Atlantic Quarterly* 87:4 (1988): 743-86.

Quint, David. "A Reconsideration of Montaigne's *Des Cannibales*." *Modern Language Quarterly* 51.4 (1990): 459-89.

Ramusio, Giovanni Battista. *Navigazioni e viaggi*. 6 vols. Ed. M. Milanesi. Torino: Einaudi, 1985.

Rouse, Irving. *The Tainos: Rise and Decline of the People Who Greeted Columbus*. New Haven: Yale UP, 1992.

Schama, Simon. "Circus 1492." *The New Republic* 205 (January 6, 1992): 30.

Taviani, Paolo Emilio. *Columbus: The Great Adventure, His Life, His Times, His Voyages*. Trans. L. F. Farina and M. A. Beckwith. New York: Orion, 1991.

Todorov, Tzvetan. *The Conquest of America: The Question of the Other*. Trans. R. Howard. New York: Harper and Row, 1984.

_____. *Nous et les autres: la réflexion francaise sur la diversité humaine*. Paris: Seuil, 1989.

Vandiver, Elizabeth. *Heroes in Herodotus: The Interaction of Myth and History*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1991.

Veeser, H. Aram. "Introduction." *The New Historicism* ix-xvi.

Vespucci, Amerigo. *Il mondo nuovo di Amerigo Vespucci*. Ed. Mario Pozzi. Milano: Serra e Riva, 1984.

Wills, Garry. "Man of the Year." *New York Review of Books* 38.21 (1991): 12.

Wilson, Samuel M. *Hispaniola: Caribbean Chiefdoms in the Age of Columbus*. Tuscaloosa: U of Alabama P, 1990.

AN INVITATION TO SUBSCRIBE

Annali d'Italianistica

VOLUMES SOLD OUT:

volume 1 (1983), Pulci and Boiardo (unbound photocopy available)
volume 2 (1984), Guicciardini (unbound photocopy available)

VOLUMES AVAILABLE:

volume 3 (1985), Manzoni
volume 4 (1986), Autobiography
volume 5 (1987), D'Annunzio
volume 6 (1988), Film and Literature
volume 7 (1989), Women's Voices in Italian Literature
volume 8 (1990), Dante and Modern American Criticism
volume 9 (1991), Italy 1991: the Modern and the Postmodern
volume 10 (1992), Images of Columbus and the New World in Italian Literature

VOLUMES IN PREPARATION:

volume 11 (1993), Goldoni and 18th-Century Theater
volume 12 (1994), The Italian Epic & Its European Context

Subscriptions: Domestic: Regular $12; Institutions $19; back issues: add $3 for postage. Foreign subscribers (Canada excluded): $21. Checks in U. S. currency should be made payable to *Annali d'Italianistica*, CB # 3170, 141 Dey Hall, The University of North Carolina at Chapel Hill, Chapel Hill, NC 27599-3170.

Subscriber:
Name
Address
Check enclosed

ISSN 0741-7527

Stelio Cro

Italian Humanism and the Myth of the Noble Savage

The concepts of a new man and a new state are essential for the understanding of the Italian Renaissance utopia. They are interrelated, since the new state is designed as the dwelling place of the new man and it is the new man who will undertake the building of a new earthly state, the wordly counterpart of the heavenly city of the Middle Ages. The search for the new man gave rise to a new conscience and to an irreconcilable division between the loyalty to the Church versus the loyalty to the State, a conflict which Dante had accepted as inherent to justice, but which Machiavelli resolved in favor of the State. It is this division which the myth of the noble savage seeks to redress, albeit unconsciously. With Rousseau, the noble savage will become the new republican citizen of the modern state, the man who has found the noble savage within itself and has abandoned the old medieval loyalties to Church and Monarchy. But, before this solution, the myth of the noble savage and that of the ideal state came together in Campanella's vision of a new unified world under a Catholic Pope, as we will see later on in this study.

Italian Humanism established the referential parameters of the myth from its classical sources to the chronicles of the discovery and conquest of America. It would be left to later northern European Humanists, scientists and philosophers in the course of the following centuries to shape and redefine the ideas set forth by the early Renaissance Humanists.

According to Garin, the Renaissance is not the reflection of an ideal plan for the renewal of society in all of its aspects. On the contrary, he insists that it is a very important cultural phenomenon which only in time will make its effects felt in a progressive way. Thus the ideas which the Italian Humanists of the fifteenth century proclaimed so enthusiastically to a world which either ignored or opposed those ideas, will produce concrete results only after a long period of struggle. Therefore it is Garin's contention that the Renaissance is primarily a cultural phenomenon, "a conception of life and of reality which impregnates the arts, letters, sciences, and the habits."[1] Carrying this idea a little further, one might say that Renaissance culture implied a utopian way of thinking, in that it idealized everyday reality by projecting it against a golden future.[2] But whereas

[1] *La Rénaissance* 10 (my translation from the French).

[2] Renaissance man believed that it was possible to design and establish the perfect state on earth.

Garin believes that the events which took place in the early Renaissance had little actual influence on the society of the times, I believe that one event at least, itself a direct result of the Renaissance revolution, was destined to make its influence felt immediately and in a truly lasting way. I refer to the discovery of the New World.[3]

The modern utopia, exemplified by More's *Utopia*, is the creation of the early Renaissance, born out of the same creative environment which produced the geographic discoveries and conceived the new scientific and pedagogic methods. The voyages of Columbus and Vespucci were the turning point of the new genre. As Myron P. Gilmore has observed: "The success of the great voyages of the fifteenth century is the more startling as it seemed suddenly to reverse the previous shrinkage of the area of Latin Christian civilization" (Gilmore 22).

The object of my study is to show how the discovery of America was the result of the environment created by Italian Humanism and the early Renaissance and how in turn this discovery and conquest would modify, not only the utopian thought of the Italian Renaissance, but its perception of a new man. At the same time, paradoxically, the political and economic consequences of the discovery would ultimately seal the fate of Italian Humanism. This study can be best achieved if focussed on one of the many myths Italian Humanism inherited from classical antiquity. Like many other myths of this period, that of the noble savage has classical roots. However, with the discovery of America, it acquired a new meaning. Although its allegory of a man in a natural state living in a golden age is already present in classical authors, it was left to Italian Humanists such as Poggio Bracciolini, Peter Martyr, Pietro Bembo and Tommaso Campanella (who shares with Montaigne the final elaboration of the Renaissance myth) to give the myth its modern allegorical connotations. The first stage, represented by Poggio Bracciolini, embodies the early adaptation of a classical

---

As Garin points out, the Renaissance often conceived the ideal man and his perfect earthly home out of a vision which went beyond the harsh reality: "Le règne de Saturne, l'âge d'or occupent les esprits avec d'autant plus de force qu'ils semblent plus éloignés de la terre. Le chancelier de la République florentine, Leonardo Bruni, mort en 1444, nous raconte lui-même qu'il recherchait les textes de Platon alors que le choc des luttes civiles sécouait les murs des palais solennels" (Garin, *La Rénaissance* 9).

[3] I am perfectly aware of the fundamental contribution Gerbi has made to the knowledge of the presence of America in the European consciousness. However, both of Gerbi's seminal works — *La natura delle Indie Nuove* and *La disputa del Nuovo Mondo* — are thematically and chronologically outside my research. The first book, *La natura*, studies the impact of the news from America on European consciousness and only deals with Italian humanism insofar as it represents, convincingly, an important element in Gonzalo Fernández de Oviedo's formative years. It deals, however, neither with the myth of the noble savage, nor with its relationship with the utopian genre, nor with the relationship between the American chronicles and the utopian genre, a subject which has occupied me for many years and on which I have published books and articles for almost twenty years. Gerbi's second book, *La disputa*, studies the period from 1750 to 1900, which is completely outside my present study.

tradition, which carries a pedagogical message: the vices of civilized people versus the pristine virtues of primitive populations; the second stage, that of Peter Martyr and Bembo, seeks to establish with it the actual geographic contours of the golden age within the regions discovered by Columbus. The third and final stage, that of Montaigne and Campanella, already utilizes the myth in order to articulate a revisionist view of western thought and history, after it began to assimilate the impact of the geographic discoveries, the Reformation, and the new science of Galileo, all aided by the recent discovery of the printing press. The Counter Reformation allowed the survival of a Catholic version of the myth of the ideal city, which was fulfilled by the artistic renewal the Roman Popes undertook in the city of Rome, but it curtailed the political and philosophical development of the myth of the noble savage in Catholic Italy and Spain; in fact the myth of the noble savage left Mediterranean Europe and migrated to France and Northern Europe where it became interwoven with the Black Legend, one of the most influential and lasting topos which is still alive today.

One of the key documents for the origin of the myth of the Noble Savage in modern times is a letter written by Poggio Bracciolini from Baden, Germany in 1416 to his friend Niccolò Niccoli, in which Bracciolini described the Germans as men and women who lived happily in a state of nature unlike the Italians, whose greed, suspiciousness, envy, and jealousies made them far inferior to the simpler, good-natured Germans. His admiration for the natural wisdom of the Germans was so great that he thought they would be the perfect citizens for Plato's *Republic*: "Nothing is so difficult in their habits that will not become easy. Surely they could have lived in Plato's Republic since they possess all things in common and even if they do not know his doctrines, they are ready for his teachings."[4] This text, inspired by Tacitus' *Germania*, is reminiscent of a common Renaissance motif, that of the Golden Age, and is the model for such widely diversified authors as Columbus, Peter Martyr, Bembo, Las Casas, Quiroga, Benzoni and Montaigne, among others.

The earliest descriptions of the initial encounter between the Europeans and the native inhabitants of the New World gave rise to an utopian interpretation praising the innocence and virtue of the Indians and contrasting them favorably with the corrupt and decadent Europeans. This interpretation was first put forth in the *Diary* of Christopher Columbus and the writings of Peter Martyr, the first official chronicler of the discovery. In these texts, for the first time, two secular myths of classical origin came together as a consequence of the experience that the Renaissance culture had in the New World.

It is helpful to understand how these two classical myths acquired

---

[4] "Nihil est tam difficile quin eorum moribus facile fiat. Plane in *Politam* Platonis convenissent, ut omnia essent communia, cum etiam absque eius doctrina tam prompti in ipsius sectam reperiantur" (*Prosatori latini del Quattrocento*, ed. Garin, 222-24).

significance in the modern age. First of all these two myths, better than other less clear-cut occurrences of cultural assimilation, or acculturation, show how the Humanists adapted classical ideals to their immediate needs in order to find a rational and traditional explanation for the new scientific discoveries. In second place, and unlike other classical myths also adapted by the Humanists to the new culture of the times, these two myths enjoyed a special circumstance: that for over two centuries humankind tried unsuccessfully to find the confirmation of their intuitions and, usually, they sought their proof in connection with the Americas. Finally, it does not seem to matter whether the sources are Spanish, Italian, French or English, because, save for chronological differences, they all share in the elaboration of these two myths.[5]

The Italian Humanists of the Quattrocento had come to believe that their civilization was corrupt and decadent and that only a renewal — a *renovatio* — could save it. This concept can be found in the works of Leonardo Bruni, Poggio Bracciolini, Pico della Mirandola, Marsilio Ficino, Leon Battista Alberti, Girolamo Savonarola and Bembo, in the decades prior and immediately after the discovery of the New World. During the Quattrocento, in contrast to the corrupt and decadent civilized man, the Humanists speak of man in the natural state.

The discovery of the New World seemed to confirm that the time was ripe for a *renovatio*. The chronicles of the discovery offer a point of reference and, in a certain sense, a confirmation of the validity of this potentially apocalyptic interpretation of the *renovatio*. This renewal was possible only if a new man, untouched by European corruption, could be found. This man appeared with the discovery of the New World. Among the Humanists that theorized most convincingly on this theme, Montaigne and Campanella best understood the discovery in this sense, with the emphasis on the moral aspect in Montaigne and the scientific-religious aspect in Campanella.

The classical myth is presented as an allegory of the decadence and corruption of the customs and virtues of man. This motif is related in the classical texts to that of the golden age, conceived as that happy state of moral virtue and physical well-being. The golden age is the *plenitudo temporum*, presaged by the Humanists, when virtue, science, and the wisdom of Christian truth will triumph, while corruption was identified as the age of iron, when vice and violence, greed and corruption, in short, all the worst characteristics of a

---

[5] One can consult general works on these myths, such as Levin's comprehensive study on *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, or Gonnard's *La légende du bon sauvage. Contribution à l'étude des origines du socialisme*, or Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, or Landucci's *I filosofi e i selvaggi. 1580-1700*. These studies have focussed on the European Renaissance and Enlightenment without taking into account the contribution of the Spanish American chronicles to the modern formulation of these two myths. I have attempted to redress this issue in several studies: {Las fuentes clásicas de la utopía moderna: el buen salvaje y las islas felices en la historiografía indiana," and "La utopía cristiano-social en el Nuevo Mundo," and my last book on the subject, *The Noble Savage: Allegory of Freedom.*

civilization in decadence, would reign supreme.

In the *Odyssey*, Homer had evoked the legendary Libya "where the ewes bring forth their lambs with horns on and bear them three several times in the cycle of each year. No Libyan, be he king or shepherd, goes short of cheese or mutton or sweet ewe-milk, for the udders are full there all the year round" (Book IV, 46). These references demonstrate that already in Homer existed the myth of an imaginary land of happiness and prosperity, where the natives had an abundance of all things and were free from hunger, illness, and war.

In *The Works and Days* (80, vv. 109-18), Hesiod delineated the distinct ages of the human race, conceived as five successive stages — the ages of gold, of silver, and of bronze, the age of the demigods, and the age of iron — representing an irreversible process of decadence and corruption. In this part of *The Works and Days* Hesiod has conceived three ideas that will become constants in western thought: 1) the idea of a golden age; 2) the idea of a blissful existence on the happy isles at the ends of the earth; 3) the idea of the age of iron as one of corruption and evil. Also, it is clear from these references that Hesiod conceived the history of man from a moral point of view. In fact, Hesiod's view of the history of mankind anticipates the views of two Christian thinkers: St. Augustine and Dante, both of whom conceived history from a moral point of view. In this conception, the fall, or decadence, of man occurs in a world that had already known better ages, while happiness, if it exists at all, is relegated to the ends of the earth and, practically speaking, is beyond man's reach. Saint Augustine's *City of God* corresponds, in an apocalyptic way, to Dante's final vision of Heaven in the *Divine Comedy*, once the new golden age proclaimed in the *Monarchia* had failed because of the death of Henry VII. Humanism, especially in Petrarch and Salutati, facilitated the integration of Christian charity into classical morality.

In the fourth *Eclogue* Virgil had prophesized the coming of the golden age: "from the very beginning is born the great series of centuries; even the Virgin returns, and Saturn reigns again, / and now a new generation descends from heaven on high."[6] In the *Aeneid*, Book VI, he had alluded to the golden age when Anchises named the Roman heroes yet unborn and prophesized the return of the golden age of Saturn, the "plenitudo temporis," that Augustus would bring back to Italy.[7]

But the unsurpassed poetic rendition of the golden age, and the one which has best endured the passing of time, is that contained in Book I of Ovid's *Metamorphoses* (vv. 101-50). Virgil's evocation of the golden age was designed

---

[6] My translation from the Latin text of *Bucoliche* IV, vv. 5-7.

[7] "But look, now! Look! Here comes your family, / your Roman children: Caesar and all the sons / of Julius who'll come beneath the vault of heaven. / Here is the man you've heard so often promised: / Augustus, son of godhead. He'll rebuild / a golden age in Latium, land where once / Saturn was king" (Virgil, *The Aeneid*, Book VI, vv. 788-94).

to identify for the Roman audience, weary of the long civil strife after Caesar's assassination, the coming of an age of peace and prosperity under Augustus who would restore peace and justice. He had conceived the golden age as a restoration of Saturn's kingdom under the reign of Augustus, whereas Ovid reverts to Hesiod's pessimistic view: mankind had entered a stage of irreversible decadence and, apparently, the victory of Augustus had no meaning for him.

In Tacitus, for the first time, the motif of the golden age and of the natural man came together in the interpretation of a historically true situation — the description of the life and customs of the Germanic peoples. In his *Germania*, the Roman historian describes the valor and courage of the Germans, and contrasts the nobility of their customs with the obvious corruption and decadence of the Roman society of his time. While he does not conceal the vices of the Germans, like their tendency to drunkenness, to gambling and to violence, it is evident from the text that the historian wishes to present a clear contrast between the Germans and the Romans. This opposition acquires moral value, as we can see in certain passages, like that in which Tacitus refers to the German warriors who "bring back the bodies of the fallen even when a battle hangs in the balance. To throw away one's shield is the supreme disgrace, and the man who has thus dishonored himself is debarred from attendance at sacrifice or assembly. Many such survivors from the battlefield have ended their shame by hanging themselves" (*Germania*, Chapter 6, 106-07). The same moralistic and didactic purpose can be perceived in the description of the election of the German chiefs: "They choose their kings for their noble birth, their commanders for their valour" (Chapter 7, 107). The courage of the ancient Germans is based on their love for their wives and children.[8] It is their love for their women and for liberty that often inspires them to heroic deeds even when the battle seems lost.

The marriage customs of the Germans are also exemplary: "Their marriage code, however, is strict, and no feature of their morality deserves higher praise. They are almost unique among barbarians in being content with one wife apiece . . ." (Chapter 18, 116).

Tacitus describes how, before undertaking major decisions, the Germans first drink heavily to better reveal their intentions in public and, the day after, decide what course of action to follow: "They debate when they are incapable of pretence but reserve their decision for a time when they cannot well make a mistake" (Chapter 22, 120).

One might interpret these remarks of Tacitus as a commentary on the

---

[8] "A specially powerful incitement to valour is that the squadrons and divisions are not made up at random by the mustering of chance-comers, but are each composed of men of one family or clan. Close by them, too, are their nearest and dearest, so that they can hear the shrieks of their womenfolk and the wailing of their children. These are the witnesses whom each man reverences most highly, whose praise he most desires. It is to their mothers and wives that they go to have their wounds treated, and the women are not afraid to count and compare the gashes. They also carry supplies of food to the combatants and encourage them" (Chapter VII, p. 107).

infallibility of natural instinct, as opposed to the elaborate, cunning politics of the Roman Empire which are based on civil conventions. One can perceive throughout the work an admiration for the German society that did not know the vices or the conventions of civilized peoples.

The texts referred to above are a sample of the classical thought on the topic of the golden age of mankind and of primitive man in the state of nature. He is the opposite of the corrupt and decadent man of iron in the works of Hesiod, Ovid, and Tacitus. By contrast, in Homer and Virgil the emphasis is on an archetypal happy state, free from the want, sickness and pain that accompany the life of all mortals. Also, in Hesiod, Ovid, and Tacitus the preponderant vice of a corrupt society is greed, whereas the lack of it characterizes the happy state of nature. But it is Tacitus who, for the first time, applied a literary topos to a historical human group, the Germans, by making them a model of behavior and opposing them to the Romans of his times. As we will see, this model provided by Tacitus will prevail in the literature of the discovery and conquest of the New World. The motif of the golden age and its opposite, decadence, will co-exist with that of the noble savage, and in certain chroniclers, like Quiroga, will inspire reform.

In the Middle Ages Dante was the author who best interpreted the concept of the golden age in the light of both pagan and Christian traditions. His concept of *plenitudo temporis* comes from two classical sources, Virgil and Ovid. However, in his works Dante has given two allegorical readings of Virgil's famous fourth *Eclogue*: a temporal one, heralding the imminent arrival of Henry VII of Luxembourg, as stated in his letter to this Emperor, referring specifically to Virgil's fourth *Eclogue*;[9] and a spiritual one — the *plenitudo temporis* of the evangelical utopia — referring to the fulfillment of the apocalyptical events announced in the Holy Scriptures.[10] In his temporal interpretation Dante has

---

9 "Tunc plerique vota sua prevenientes in iubilo tam Saturnia regna quam Virginem redeuntem cum Marone cantabant" ("The majority, with happy anticipation of the fulfillment of their desires, sang with Virgil of Saturn's kingdom and the return of the Virgin [Astraea, that is, Justice]."*Tutte le opere*, ed. Chiappelli. All references to Dante's epistles are to this edition. The English translation of this and other passages are mine).

10 ". . . non inveniemus nisi sub divo Augusto monarcha, existente Monarchia perfecta, mundum undique fuisse quietum. Et quod tunc humanum genus fuerit felix in pacis universalis tranquillitate, hoc ystoriographi omnes, hoc poete illustres, hoc etiam scriba mansuetudinis Christi testari dignatus est; et denique Paulus 'plenitudinem temporis' statum illum felicissimum appellavit." ("We will not see, except under the government of the divine emperor Augustus, that there ever was a perfect world government, when the world was at peace everywhere. The fact that then mankind was happy and reassured in universal peace is testified by all historians, the most famous poets, even the evangelist of Christ's sweetness; and even Paul called that most happy age 'the fullness of time.'") *Dantis Alligherii. De monarchia*, ed. Witte, 1874, I, xvi, 6-12. All passages from *De monarchia* are taken from this edition. The English translation of this and subsequent passages are mine. The classical sources for this passage of *De monarchia* are the following: *Aeneid* I, 1, passim; III, 359-462; IV, 265-76; VI, 788-853; VIII, 36, passim; XII, 936; Titus Livius, *Ab urbe*

utilized Virgil's text as one of the main sources in order to justify his antitheocratic doctrine. However, Virgil is not the only classical source of Dante. The other source is the passage from Book I of Ovid's *Metamorphoses*. There is a profound difference between the two classical sources: whereas Virgil conceives Augustus' age as *plenitudo temporis*, Ovid alludes to it as an age of decadence, an iron age, bemoaning the passing of the ancient golden age which he considers irretrievably lost.

As we have already said, Italian Humanism could not ignore the influence of the motif of the golden age and of the noble savage, who was good because he lived in a natural state. But, unlike Dante, the Humanists gave this motif an earthly and historical perspective, the possibility to apply its theoretical consequences to a new interpretation of life and of man that was neither mystical nor religious, but rather lay and scientific. The Humanists actually adopted a view of the golden age similar to that of Virgil. Whereas Virgil had indicated Augustus as the individual promoter of a new golden age, the Italian Humanists confided in their political masters as the agents of *plenitudo temporis*, the best example being Lorenzo il Magnifico.

We have already made reference to a letter by Bracciolini. In the conception of Humanism there is much confidence in the capacity and goodness of nature guided by human reason. For this reason some of the greatest Humanists sought confirmation of their intuitions among the primitive tribes of Europe, because they considered them as societies at a natural state. This text not only draws on Tacitus for information about the Germans, traditionally conceived as "noble savages," but as the inspiration to continue the opposition Germans-Romans conceived by Tacitus, with the new opposition Germans-Italians. This new opposition is all the more significant because the Germans of Poggio are conceived as the ideal inhabitants of the natural state of humanism, that is, the *Republic* of Plato, the model utopia of classical times, the genre that best represented the ideals of Humanism.

Bracciolini's text is at the same time the model for both the Humanist view of the noble savage in the state of nature and the early chroniclers' view of the inhabitants of the New World. Having provided the model which would become a blueprint for the early chroniclers of America, it seems that the Italian Humanists soon discarded it in favor of its purely literary treatment, the best example of which is Ariosto's *Orlando furioso*. But with a few notable exceptions: Peter Martyr, who spent most of his productive life at the court of the Catholic Kings, Pietro Bembo, and Tommaso Campanella looked backward with nostalgia to the ancient, classical world rather than forward to the challenges presented by the discovery. Perhaps Garin's explanation is sufficient to understand this apparent contradiction. Or perhaps we could explain it by saying that Italian Humanism and the Renaissance were idealistic in nature and

---

condita; the sources from the Holy Scriptures are Luke II, 1; St. Paul, Letter to the Galatians IV, 4.

created a world with little connection with historical reality. Ariosto himself provided the model for countless historical poems on the discovery and conquest of America written by Spaniards, the most famous of which is the *Araucana* by Ercilla. In these poems the fictional quality of Ariosto's poem is discarded in favor of a historical representation of the actual events.

It would seem that the culture of the Italian Renaissance, with its emphasis on evasion from reality, could hardly provide any more models for the early chroniclers of America. And yet it did provide the ideological framework: a philosophy which had assimilated Platonism and Christianity during the Quattrocento, namely in the works of Pico della Mirandola and Marsilio Ficino (Cro, "Socrate"). The discoverer himself and, after him, the early chroniclers, writers and thinkers such as Montaigne and Campanella, provided a view of the noble savage which defied the assumptions of western thought. Over a span of a hundred years authors such as Thomas More, Guillaume Budé, Giordano Bruno and Francis Bacon laid down the foundations of modern science. Their view was conditioned by the first encounter of the European with the noble savage on October 12, 1492.

In Columbus we see an important new element motivated by the medieval culture of the discoverer, since the classical myth of the golden age and the noble savage are decidedly reintroduced within the Biblical tradition in the same way as we have seen in Dante's *Divine Comedy*. But whereas in Dante the Earthly Paradise was a mystical revelation at the top of the mountain of Purgatory, in Columbus it is an actual geographic discovery and it represents the culmination of the navigator's yearning to fulfill a religious mission of world evangelization.[11]

The landscape and the inhabitants of the islands and coastal areas of America convinced Columbus that he had found the golden age of the Bible and classical antiquity. His first description of the American Indian launched the legend of the noble savage for centuries to come: "These people are very peaceful and fearful, naked as I have said, with no weapons and without laws" (*Cuatro viajes* 54). They are described as not having any laws, a condition which Tacitus had underscored for the primitive Germans and one which was quickly seized upon by the first historian of the discovery, Peter Martyr, an Italian Humanist at the service of the Catholic Kings who, drawing from classical sources, refers to the general characteristics of the American Indians as if they lived in the golden age. More importantly, Peter Martyr established a difference in the comparison with a

---

[11] Whereas I reject the extreme thesis of Kirkpatrick Sale (*The Conquest of Paradise*) that Columbus was an unscrupulous adventurer, who only by chance reached the New World and, once there, provided the example of all the evils bemoaning America, from slavery and racism to enviromental disaster, I do believe that there is a great ambiguity in the personality of the Discoverer: on one hand he is bound on a mystical plan of world evangelization and, on the other, he seeks to obtain great material advantages from this seemingly spiritual enterprise.

classical model of the Renaissance, Virgil's *Aeneid*, judging the naked man in the New World as happier than the idealized Italic population of Latium found by Aeneas. Peter Martyr had met frequently with Columbus. His *De orbe novo* is as much the result of his own investigations as the outcome of many hours spent with the Admiral himself and his family, as well as a personal desire to leave a testimony of the very first encounter between the naked man and the European.

Peter Martyr was appointed first official historian of the discovery of the New World by the Emperor Charles V. The *De orbe novo* is composed of eight *Decades*, which the author began in 1493 and completed in 1525, a year before his death. It is one of the most fragmented, elaborate literary endeavors ever attempted and was the subject of several attempts at plagiarism which caused the author considerable urgency to publish his work before its completion in 1525.[12]

From the *First Decade*, Peter Martyr clearly feels that the discovery is a revelation of the golden age. He confirms this point of view by showing the similarities between the happy state of the naked Indians and that of the Italic populations found by Aeneas as they are described by Virgil in the *Aeneid*. But Peter Martyr believes that the islanders of Hispaniola are happier than those of Latium, provided that they are taught the true religion, because they live naked in a true golden age, without weights and measures, or dishonest judges, or

---

[12] Between 1493 and 1494 Peter Martyr wrote the first two books of the first decade, which he concluded in 1500. The work was written in Latin. The first editions were printed without the permission of the author. The first nine books of the first decade were printed in Italian, in Venice, in 1504. The editor was Angelo Trevisan, who gave it the title of *Libretto de tutta la navigatione del Re di Spagna de le isole et terreni nuovamente ritrovati*, and the publisher was Albertino Vercellese. In 1507 Fracanzio da Montalboddo reprinted it as *Paesi nuovamente ritrovati et Nuovo Mondo da Alberico Vesputio florentino intitulato*, in Vicenza. The first decade was published by Cromberg in 1511 in Seville, again without the author's permission, with the title of *P. Martyris Angli Mediolanensis opera. Legatio Babilonica. Oceani decas. Poemata. Epigrammata.* The author himself then published it, along with the second decade which he had finished in 1514 and the third, completed in 1516, in Alcalá de Henares, with the title *De Orbe Novo Decades*. The fourth decade, which Peter Martyr finished in 1520, was published a year later in Basel, Switzerland, with the title *De nuper sub Domino Carolo repertis insulis simulque incolarum moribus*. The fifth decade was written between 1521 and 1523; the sixth and seventh in 1524; and the eighth, and last, in 1525. They were published posthumously by Miguel de Eguía in 1530, in Alcalá de Henares, together with the first four, with the title *De orbe novo Petri Martyris ab Angleria Mediolanensis protonotarii Cesaris senatoris decades*. The editor was Antonio de Nebrija, the leading Spanish humanist of the time. The edition which circulated widely was that of Paris, 1587, prepared by Richard Hakluyt, the author of *Voyages, Navigations, Traffiques, and Discoveries of the English Nation* (London, 1599). Hakluyt's edition, with almost the same title as that of Nebrija — *De Orbe Novo Petri Martyris Anglerii Mediolanensis, Protonotarij, et Caroli quinti Senatoris Decades octo, diligenti temporum observatione, et utilissimis annotationibus illustratae suoque nitori restitutae, labore et industria Richardi Hakluyti Oxoniensis Angli: Additus est in usum lectoris accuratus totius operis index. Parisiis, apud Guillelmum Avray, via d. Joannis Bellouacensis, sub insignia Bellerophonys coronati. M.D.L.XXXVII, cum privilegio Regis.* Paris, 1587 — was the first complete edition of the *De Orbe Novo* which was published outside Spain.

books and, above all, without the deadly influence of money, and without fears for the future.[13] The importance of this text resides in the fact that the happy state of the Indians is conceived as the antithesis of the contemporary European state. The Indians live in a state of nature and Peter Martyr places emphasis on those characteristics that have become an essential part of the utopian tradition: the absence of private property and the greed for material goods that accompanies it, and the goodness of the natives that have none of the vices, perfidity, or deceitfulness common to civilized men. Thus, because of their natural qualities — the superiority of natural laws to man-made laws and their disregard for money and precious metals — they will easily be converted to the Christian faith. In order to demonstrate the superiority of the natural state, Peter Martyr describes how some Spaniards were shipwrecked and, in order to survive, joined a tribe of Indians, living in common with them for eighteen months until they were rescued. Peter Martyr says that the Spaniards were very content because they lived without quarreling about "mine" and "thine," about "give me" and "I will not give," that are the two things that wear upon man in this life.[14] In other words, Peter Martyr believes that to live in a natural state can even modify the corrupt customs of the Europeans. This belief in the infallibility of the natural system is a fundamental aspect in the development of the modern utopian genre, so intimately related to the discovery of the New World.

With Peter Martyr the myth of the golden age took on a new dimension. Whereas classical authors such as Hesiod and Ovid identified the golden age with an irrevocable past contrasted with a corrupt and decadent present and the Middle Ages offered a mystical solution after death (Dante), Peter Martyr offered a coherent view of the American native as the happy noble savage superior even to the Virgilian primitive golden man and, by extension, of the superiority of the new science over the old. From that point on, the myth of the noble savage, in the interpretations of such diverse authors as Las Casas, Benzoni, Montaigne, Campanella, Defoe, Vico, Montesquieu, Voltaire, and Rousseau, gradually became the symbol of the new era of individual freedom.

Before analyzing the third and final stage of the elaboration of the myth in the Italian Humanist tradition, we must focus our attention on Bembo's decisive contribution to the spreading of the myth for two reasons: first, because of the prestige he enjoyed throughout the intellectual circles of Europe and, second, because his view was a clear departure from that held by his acknowledged source, his great friend, the historian Gonzalo Fernández de Oviedo, author of the

---

13 "Hispaniolos nostros insulares illis beatiores esse sentio, modo religionem inbuent; quia nudi, sine ponderibus, sine mensura, sine mortifera denique pecunia, aurea aetate viventes, sine legibus, sine calomniosis iudicibus, sine libris, natura contenti vitam agunt, de futuro minime soliciti" (*De Orbe Novo* 18).

14 "Compertum est apud eos, velut solem et aquam, terram esse communem, neque Meum aut Tuum, malorum omnium semina, cadere inter ipsos" (*De Orbe Novo* 37).

monumental *Historia general y natural de las Indias*. In 1530 Bembo was appointed official historian of the Venetian Republic, a very prestigious position and one which would guarantee that his opinions on historical matters would enjoy the blessing of such a prestigious government as that of the "Serenissima," in the first half of the sixteenth-century at the zenith of her political, military and economic power. From Venice Bembo wrote a letter to Oviedo, dated April 20, 1538, to inform him of his appointment and of the fact that he had utilized Oviedo's work to extract the news on the New World for his own *Istoria veneziana* (*Lettere*, II, 107), which he had begun in 1530. Bembo used Oviedo as a source for Book IV of his work, the one which deals with the geographic discoveries and travels by the Spaniards and the Portuguese which, he adds, affected negatively Venetian trade (*Istoria Veneziana*, IV, 137-38). He refers succinctly to the main events of the discovery: Columbus' trip, the mistake of ancient philosophers who believed that the antipodes were uninhabited, the islands peopled by naked men of "mite ingegno," that is, peaceful, the abundance of gold and the lack of monetary currency. Of the second trip of Columbus Bembo remembers the cannibals, the temperate climate of Hispaniola, the lush vegetation and the prophecy among the Indians of the arrival of the Europeans. Above all he describes the Indians as living in the golden age: ". . . la età viveano dell'oro: nessuna misura de' campi conosceano; non giudicii, non leggi, non uso di lettere aveano, non di mercantare: non in lungo tempo, ma di giorno in giorno viveano" (IV, 353-54). Although Bembo acknowledged Oviedo as his source, his description seems drawn from Peter Martyr's *De orbe novo*, a text which he translates almost word for word. This first impression is confirmed by a reading of Oviedo's text. In a passage of Book VI of the *Historia general* Oviedo lists the same characteristics first documented in Peter Martyr's *De orbe novo* and then repeated *verbatim* by Bembo. But whereas Bembo, following Peter Martyr's model, considered these characteristics as proof of the blissful state of the golden age enjoyed by the naked men of the New World, Oviedo considered them the decisive proof of the Indians' barbarity and backwardness, another reason that they should be enslaved by their European conquerors (*Historia general*, Book VI, 90). This clear difference of views between the two Italian Humanists on one hand, and, on the other, the Spanish historian who best interpreted the spirit of the Spanish conquest, prepares the way for the revisionist view of Las Casas, an implacable adversary of Oviedo, a view upheld by Montaigne and Campanella (Cro: 1982, 53-64). Finally, and this is also taken from Peter Martyr, Bembo claims that the achievements of the Spaniards by far exceeded those of classical antiquity (*Istoria veneziana* IV, 359).

Montaigne and Campanella systematically developed Peter Martyr's observations on the state of the American Indians and their observance of the laws of nature. They also suggested the relative value of the Bible in matters of

science, based on the evidence provided by the chronicles of the discovery.[15] At the end of Book I of the "Third Decade," faced with the Aristotelian and Augustinian traditions that the antipodes were uninhabited, Peter Martyr had clearly expressed reservations on the scientific validity of St. Augustine's doctrine: "I have said antipodes, although I am aware of the fact that men of great intelligence and outstanding for their great knowledge, among them some saints, have denied their existence. But no one knows everything."[16]

With the notable exceptions of Peter Martyr and Bembo, Italian Humanism did not register the impact of the discovery until Tommaso Campanella became the first Italian Humanist to deal effectively with the scientific and cultural impact of the New World. His interest in Columbus reveals at the same time the philosophical originality of Campanella and the dramatic passing of time prior to the philosophical acknowledgment of the discovery.

Columbus appears in almost every major work by Campanella and embodies the very spirit of the poet's philosophy.[17] More importantly, Columbus is at the very heart of Campanella's most famous work, *The City of the Sun*. The discovery of the New World signals the coming of the golden age, as Columbus' pilot states (*Città del Sole* 1113). A central theme in Campanella is the superiority of the new science, a theme which in turn is related to that of ancient and modern authors (the "querelle des anciens et modernes"). Following the lead provided by both Peter Martyr and Bembo, Campanella clearly resolves this dilemma in favor of the modern.[18]

The "querelle" has recently enjoyed renewed scholarly attention (Maravall 239-77). However, the importance of the relationship between Campanella and Columbus has not received the attention it deserves in order to elucidate the question of ancient and modern and the impact of the discovery on modern historiography. In his study *Antiguos y modernos* Maravall sees the discovery of the New World as the decisive moment in which the chronicles conceive a progressive view of history (441-53). The author identifies the precedents of this view in the Italian Humanists of the Quattrocento, tracing the use of the word "modern" from Dante to the Italian and Spanish Humanists of the fifteenth century and distinguishing the two moments in which he believes the new view took place: first came imitation, then emulation and overcoming (239-277). In this general picture Maravall includes in the same progressive movement Machiavelli, Oviedo and Las Casas. According to Maravall, the first embodies

---

[15] For Montaigne see my studies *The Noble Savage: Allegory of Freedom* 13-51; "Montaigne y Pedro Mártir: las raices del buen salvaje"; "El buen salvaje y la edad moderna."

[16] "Antipodes dixi, quamvis me non praetereat, non defuisse viros alioque ingenio singulari et summa doctrina pollentes, coelitibusque ex his admixtos nonnullos qui antipodes negent. Non est cuiquam uni datum omnia scire" (*De Orbe Novo* 188).

[17] For a study of Campanella's leading role at the crossroads of modernity, see my study *Tommaso Campanella e i prodromi della civiltà moderna.*

[18] *Tommaso Campanella e i prodromi della civiltà moderna* 149-56; see Woodhouse's review.

imitation and the other two emulation and overcoming. We can see in this approach two kinds of problems. The first is methodological, the second can be defined as ideological and in turn comprises two different aspects. In the first place we face here two opposing moral values. For Machiavelli the example of the ancient past justifies the principle of political domination with no regard to morality, Christian or otherwise, when and if morality stands in the way of political expediency. For the chroniclers, especially Peter Martyr and Las Casas, the defense of the human rights and dignity of the Indian is a central theme.

Let us now examine the methodological problem raised by Maravall's approach. He is basically correct when he argues that the discovery was the decisive element in the development of a feeling of belonging to a different time, even a feeling of superiority with regard to ancient times which ultimately had a decisive influence on "a progressive vision of history" (453). However, in Machiavelli there is no reference to the discovery and we are repeatedly told that Roman history is the insuperable model for the ideal citizen. Maravall's approach, with the omission of Columbus from the primitive chroniclers and of Campanella from the thinkers who first related the discovery to a new sense of modernity, reveals the historical and philosophical difficulties in determining the birth of the ideal of modernity in relation to the discovery. It may be helpful at this point to remember that Campanella was the first European thinker to state inequivocally that modern science was superior to ancient science (*Apologia* 75).

Chronology is only one of the possible criteria which would allow an assessment of the new ideas which will coalesce in a new coherent vision of the world as a consequence of the discovery. Another criterium is that of the history of ideas which would have an advantage in that it uses chronology as a statistical reference, but does not depend on it for the assessment of the impact the new ideas had on western thought in general and on Italian Humanism in particular. With this in mind let us focus our discussion on two themes which have survived up to the present time: the myth of the noble savage and that of the golden age. It would be sufficient to point out the importance that the myth of the noble savage had for the *philosophes* of the Enlightenment. Campanella is the first Italian thinker to systematize the myth of the golden age within the framework of a new philosophy: the unity of the world is based on a new science founded on Columbus' discoveries. In fact, in the *City of the Sun* Campanella speaks of the Solarians as the inhabitants of his utopia, placed within the geographic discoveries of Columbus. As we will see, this attention given to the new man by Columbus can be considered another discovery in its own right.

Campanella points to Columbus as the hero of the *renovatio* which is at the very core of his entire *opus* and which aims at a double target: on one hand to free scientific speculation from Aristotelism, on the other to recover the greatest political realization of the Middle Ages: the unity and peace of Christendom. However, as regards his first aim, Campanella's perspective is the opposite of Columbus'. The Admiral saw in every discovery a sign of the Biblical truth; for

example, he was convinced he had reached the Earthly Paradise. In Columbus' writings one can see a very complex personality, an unusual mixture of mysticism and practical sense, of missionary fervor and superb navigational skill. In a sense his Medieval culture is the most original element of his own view of his discoveries. Although the Vikings were the first Europeans to set foot in the New World, Columbus was the first to interpret that discovery according to western values and to present its elaboration in the language of myth: the evangelization, the capitalistic development, the classical myths of the noble savage and the Amazons and the classical-scriptural myth of the golden age/Earthly Paradise. Above all, Columbus can claim two discoveries: a New World and a new man. This second discovery would produce a great body of books and would pose the one question which remains unresolved still today: the treatment received by the Indians by the different European conquerors. Las Casas' accusations against the Spaniards contained in his works, especially in the *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, are based primarily on Columbus' *Diary*, Peter Martyr's *De orbe novo* and his own first-hand observations in the New World. With typical Medieval attitude, Columbus believes that scientific truth confirms scriptural truth.

We see quite the opposite in Campanella. Although he expresses his admiration for the great navigator, it is admiration for the hero of experience, the living proof against the prejudices of Aristotelism and Scholasticism. He presents Columbus as an explorer who has succeeded in knowing more through his own physical experience than the Christian theologians and the Fathers of the Church have done with their minds.[19] In a poem entitled "To the Italians, distracted with Greek Myths," he interprets the meaning of the discovery: "Christopher Columbus, a daring genius / between two worlds for Caesar and Christ / builds a bridge, and conquers the vast ocean."[20] Contrary to Columbus, Campanella believes in the autonomy of scientific inquiry from theological dogmas, and wishes to make a clear separation between scientific truth and scriptural beliefs. For him Columbus' discovery, far from vindicating Medieval culture, is the final blow to Aristotelism and Scholasticism, the foundations of the Medieval school, because in his view it proves that God never intended for the Bible to contain any scientific truth. Neither Christ nor Moses were concerned with experimental science, nor did they intend to pose limitations on science: "Neither Holy Moses, nor the Lord Jesus have revealed for us physiology or astronomy. . . . and whoever prohibits to Christians the study of

---

19 "Più vide Cristofano Colombo, genovese, con gli occhi, e più col corpo corse, che non fecero gli poeti, filosofi e teologi, Augustino e Lattanzio, con la mente, che negaro l'antipodi" ("Esposizione." *Tutte le opere di Tommaso Campanella* 101).

20 "Cristoforo Colombo, audace ingegno,/ fa fra due mondi a Cesare ed a Cristo / ponte, e dell'oceano immenso acquisto" ("Agl'Italiani, che attendono a poetar con le favole greche," *Tutte le opere* 100). The translation of this and other passages is mine.

philosophy and science also prevents them from being Christian, and it is a quality of Christian religion to recommend to his followers the study of all sciences because it is certain of its doctrine."[21] Campanella underscores in several of his works the failure of the theologians in the light of the evidence discovered by Columbus. In *Del senso delle cose* he states resolutely that the "sense" of Columbus proved beyond any doubt that the theologians had argued incorrectly: "Saint Augustine denied the Antipodes, just as Lactantius and others because of their beliefs; but Columbus set straight all those theories, and proved them wrong."[22]

Campanella inherited Italian Humanism's admiration for man, for his ability to conquer the obstacles against which animals are impotent, a quality which denotes the divine nature of man (*Del senso* 203). The prototype of this superior being is Columbus because he has demonstrated the falsehood of ancient doctrines, pagan or Christian alike. To know is to have the proof, like Columbus: "Thus to know is to know with certainty and evidence. I have seen that the senses are more certain than any other knowledge that we acquire, even with our intellect or arguments and thanks to our memory because even its notions have their roots in our senses" (*Del senso* 206). No one argues against the evidence, and no one would even dream of arguing whether the New World existed after Columbus discovered it (*Del senso* 207).

In his *Apology*, written originally in Latin in 1616, in defense of Galileo against the accusation of heresy, Campanella argues that scientific discoveries cannot oppose Christian dogma because the Scriptures had not dealt with scientific knowledge. Therefore in the *Apology* he defends his own doctrine, as well as Galileo's. Christ has brought his message of eternal life and moral principles, without intervening in the scientific observation of the world which he left to human reason and experience.

When one takes into account this basic notion of Campanella, even the *City of the Sun* can be seen as an allegory of the evidence uncovered by Columbus. In fact this utopia contains three essential ingredients of the American chronicles: 1) a nation which has developed in a non-Christian civilization; 2) the state of nature which, as far as sexual habits, education and politics, is contrary to Christian morals; and 3) the admiration which the Solarians seem to display for the Christian values of Columbus, which follows closely the account of the first voyage in the Admiral's *Diary*. To these traditional topoi derived from the chronicles of the discovery, Campanella adds the most important, his most

---

[21] "Né il Santo Mosè, né il Signore Gesù ci hanno rivelato la fisiologia e l'astronomia (...) chi non consente ai Cristiani lo studio della filosofia e della scienza, impedisce loro anche di essere Cristiani, e soltanto la religione cristiana raccomanda ai suoi seguaci lo studio di tutte le scienze, in quanto è certa della sua dottrina" (*Apologia* 61).

[22] "Santo Agostino negò gli Antipodi e cossì Lactanzio, e altri per alcune raggioni loro; ma il senso di Cristoforo Colombo emendò tutte quelle raggioni, e le mostrò vane" (*Del senso delle cose* 207).

original contribution to the utopian genre: the pedagogical method of the Solarians who have devised a "natural" method of instruction by which the children learn when they are at the age which modern pedagogy would define "pre-schooling." The method of Campanella, which precedes by a century and a half that of Rousseau, and by over three centuries that of Montessori, is based on the instinctive power of learning innate in every child, unspoiled by the artificial conventions of society, so that they "learn in one year what the European children cannot learn in ten" (*Città del Sole* 1113).

In the *Apology* Campanella states that the two codes of God, nature and the Scriptures, do not contradict, but clarify and confirm each other. It is unacceptable that only one philosopher knows the truth, because the world is the work of God and cannot be reduced to the mind of a single man. The human intellect knows the partial truths which complement each other, but cannot know the absolute truth because this is a divine attribute. The research for that truth is limited, but it contributes to better understand the Scriptural truth. Preconceived notions masked with science deny true science (*Apologia* 20). Campanella states that Galileo and Copernicus are right and that only the scientists, who are also genuinely religious, are qualified to give an opinion.

Columbus and Galileo represent two symbols in Campanella: Columbus represents the superiority of physical evidence over theological dogma, when it comes to scientific truth, and Galileo represents the validity of observations based on experience. In the *Apology* Campanella claims the divine and natural origin of man's intelligence. Therefore religious faith sharpens it. Taking into account this reading of the *Apology,* one can say that with the *City of the Sun* Campanella intended to show, through a literary allegory, that it is only natural to pursue scientific research, since it stimulates even man's religious awareness and prepares him to be a better Christian, like the Solarians of whom Columbus' pilot says: "If these, who are now in a state of nature, are so close to Christianity that it does not add anything to natural law except for the Sacraments, I must argue that the true religion is Christianity which, once freed from corruption, will conquer the world" (*Città del Sole* 1113). This allegorical reading of the *City of the Sun* seems to have been suggested by the author himself in a passage of the *Apology* in which he refers to the different levels of meaning of the Scriptures giving the example of Moses who used allegories in order to be understood by the people (*Apologia* 40).

Campanella was also the first to underscore the second fundamental discovery of Columbus: the new man who did not descend from Adam. He emphasizes that it is not necessary that all men descend from Adam because, just as Columbus' discovery has shown that Saint Augustine was wrong to believe that the Antipodes did not exist, the theologians may be wrong in this regard as well (*Apologia* 91). Nevertheless, Campanella justifies Saint Augustine's mistake by arguing that his error did not result from lack of faith but was the product of his insufficient scientific knowledge (*Apologia* 103). The Solarians do

not descend from Adam, therefore they do not have original sin and do not need Redemption. This does not mean that they cannot convert to Christianity: "Even in the hypothesis that there are other men on other planets, they could not have been stained by Adam's sin, because they do not descend from him and they would not need Redemption" (*Apologia* 137).

Campanella begins his *Theology* by arguing the need to update religious beliefs with the scientific discoveries. He specifically makes reference to the discovery of the New World and of new nations, whose origin we do not know, and to the discovery of a new heaven and new stars and new heavenly systems and of new cosmovisions conceived after Copernicus, and to the marvelous meanings of the sun, the moon and the stars observed by the astronomers who cannot explain their discoveries because they do not comprehend God's plan (Cro, *Campanella* 154). A revision of theology is necessary if one would avoid ridicule by those who follow the empiricist method, like Galileo.

Columbus, Galileo, Machiavelli and Luther were for Campanella the four incarnations of the fundamental questions of modern times: the discovery of the New World, which in turn led to the new empirical science, the insufficiency of the reason of state devoid of moral and religious principles and the Protestant Reformation (*Apologia* 105). It was necessary to find a solution to these pressing questions. Campanella believed that he had found it: metaphysics should inquire into the truth of values, whereas science would inquire into the knowledge of physical phenomena. In this way Campanella sought to eliminate the conflict which modern science had provoked in religious conscience and by contrast he sought to achieve harmony between science and faith.

The impact of the discoveries of Columbus, Copernicus and Galileo can be clearly gauged in Campanella. They also prompted him to revise the question of the relationship between modern and ancient science according to the following criteria: 1) the Greeks' concept of empirical science was incorrect; 2) science justifies itself. Christianity does not deny science and whoever does so because of his mistaken notion of faith does harm to both, faith and science. Whoever pursues scientific knowledge discovers the infinite wisdom of God (*Apologia* 137-50). The *Apology* not only underscores his ideas with a clear reference to his preceding works, but expresses his belief in a conciliation between Christian belief and scientific truth. In this synthesis the material of the chronicles of the discovery of America had a decisive influence. It gave him the evidence of the mistaken scientific notions of the Fathers of the Church, such as Saint Augustine and Lactantius. He therefore renewed science and limited religious inquiry, arguing that free scientific research would benefit religious faith. Thus Campanella's stance is still unsurpassed on the century old polemic on the secularity of Italian Humanism.

The New World offered Tommaso Campanella the solution to one of the gravest problems confronting the Renaissance: how to redeem the original Christian spirit from the corruption of the Church. The desire to awaken the

purity of spirit of the primitive Christianity goes back to the first millennium after Christ, when it was believed that the end of the world was imminent. Gioacchino da Fiore is the major representative of this apocalyptic vision. The rediscovery of the classical culture that took place during the Renaissance complicated even more this aspiration toward renewal. The failure of the Florentine utopia of Savonarola and the death of the Dominican monk by order of Pope Alexander VI was only one example of the conflict between those who wished to return Christianity to its primitive purity, on the one side, and the Papacy, on the other. But the New World was free of corruption and inhabited by docile and peaceful men who lived in a golden age of purity and natural wisdom. For this reason the New World was the ideal seat to construct the New Jerusalem. The church of Christ would leave Rome, the seat of its corruption, and would be temporarily re-established in the New World where, restored to its original purity, it would once again return to its natural destination, Jerusalem, where it would reign supreme (Cro, *Campanella* 134-35).

From Bracciolini's reference to the classical source of Tacitus, adapted to the immediate need of the humanistic interest and preference for the "natural man," to Campanella's theological interpretation of the role of the New World in reshaping the mission and priorities of the Catholic Church (Amerio 294-95), the myth of the Noble Savage is closely intertwined to that of the ideal state, thus providing a rich and still not fully explored field of research in the moral, religious and political issues which can still yield their beneficial results for a better understanding of both, Italian Humanism and the myths which most fascinated and occupied its intellectuals.

McMaster University

Opere citate

Alighieri, Dante. *Tutte le opere*. Ed. Fredi Chiappelli. Milano: Mursia, 1965.

_____. *De Monarchia*, Codicum Manuscriptorum Ope Emendati per Carolum Witte, Vindobonae, Sumptibus Guilielmi Braumuller, 1874.

Amerio, Romano. *Il sistema teologico di Tommaso Campanella*. Milano: R. Ricciardi, 1972.

Bembo, Pietro. *Istoria veneziana. Opere*. Venezia: F. Hertzhauser, 1729, vol. 4.

_____. *Lettere*. 2 vols. Venezia: Scotto, 1552.

Campanella, Tommaso. *La Città del Sole. Opere di Bruno e di Campanella*. Ed. Augusto Guzzo and Romano Amerio. Milano: R. Ricciardi, 1956.

_____. *Apologia per Galileo*. Ed. Salvatore Femiano. Milano: Marzorati, 1973.

_____. *Tutte le opere*. Ed. Luigi Firpo. Verona: Mondadori, 1954.

_____. *Del senso delle cose*. "Appendice." G. Gentile. *Studi sul Rinascimento*. Firenze: Vallecchi, 1923.

Columbus, Christopher. *Los cuatro viajes del Almirante y su testamento.* Ed. Ignacio Anzoátegui. Madrid: Espasa-Calpe. Colección Austral, 1971.

Cro, Stelio. "Las fuentes clásicas de la utopía moderna: el buen salvaje y las islas felices en la historiografía indiana." *Anales de literatura hispanoamericana* 6 (1977): 39-51.

_____. "La utopía cristiano-social en el Nuevo Mundo." *Anales de literatura hispanoamericana* 7 (1978) 87-129.

_____. *Tommaso Campanella e i prodromi della civiltà moderna.* Hamilton: The Symposium Press, 1979.

_____. "La correspondencia epistolar entre el Cardenal Bembo y Fernández de Oviedo: implicaciones históricas, América y la España del Siglo XVI." Ed. Francisco de Solano and Fermín del Pino. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1982. 1: 53-64.

_____. *Realidad y utopía en el descubrimiento y conquista de la América Hispana (1492-1682).* Troy, Michigan/Madrid: International Book Publishers/Fundación Universitaria Española, 1983.

_____. "Socrate e l'allegoria della Sapienza nell'opera di Marsilio Ficino." *Italian Culture* 4 (1983): 25-41.

_____. "Montaigne y Pedro Mártir: las raices del buen salvaje." *Revista de Indias* 190 (1990): 665-85.

_____. *The Noble Savage: Allegory of Freedom.* Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1990.

_____. "El buen salvaje y la edad moderna: Hakluyt, Montaigne y Pedro Mártir." *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* 14 (1991):173-80.

Garin, Eugenio. *La Rénaissance, histoire d'une révolution culturelle.* Marabout Université Vervièrs: Des Presses de Gérard, 1970.

_____, ed. *Prosatori latini del quattrocento.* Milano: Ricciardi, 1952.

Gerbi, Antonello. *La natura delle Indie Nuove.* Milano: Ricciardi, 1975.

_____. *La disputa del Nuovo Mondo. Storia di una polemica: 1750-1900.* Milano: R. Ricciardi, 1983.

Gilmore, Myron P. *The World of Humanism.* New York: Harper Torchbooks, 1962.

Gonnard, René. *La légende du bon sauvage. Contribution à l'étude des origines du socialisme.* Paris: Librairie de Médicis, 1946.

Hesiod. *The Works and Days. The Works of Hesiod, Callimachus, and Theognis.* London: G. Bell and Sons, 1914.

Homer. *The Odyssey of Homer.* Trans. T. E. Shaw. New York: Galaxy, 1956.

Landucci, Sergio. *I filosofi e i selvaggi. 1580-1700.* Bari: Laterza, 1972.

Lévi-Strauss, Claude. *La pensée sauvage.* Paris: Plon, 1962.

Levin, Harry. *The Myth of the Golden Age in the Renaissance.* Bloomington: Indiana UP, 1969.

Maravall, José Antonio. *Antiguos y Modernos. La idea del progreso en el desarrollo inicial de una sociedad.* Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1966.

Ovid. *Metamorphoses.* Trans. Frank Justus Miller. Loeb Classical Library. 2 vols. Cambridge: Harvard UP, 1971.

Oviedo, Gonzalo Fernández de. *Historia general y natural de las Indias.* Ed. José Amador de los Ríos. Madrid: Real Academia de la Historia, 1851.

Pietro Martire d'Anghiera. *De orbe novo Petri Martyris Anglerii Mediolanensis,*

Protonotarij, et Caroli quinti Senatoris Decades octo, diligenti temporum observatione, et utilissimis annotationibus illustratae suoque nitori restitutae, labore et industria Richardi Hakluyti Oxoniensis Angli. Additus est in usum lectoris accuratus totius operis index. Parisiis, apud Guillelmum Avray. MDLXXXVII, 1587.

Sale, Kirkpatrick. *The Conquest of Paradise*. New York: Alfred Knopf, 1991.

Tacitus. *The Agricola and the Germania*. Trans. H. Mattingly. Rev. S. A. Handford. London: Penguin Books, 1970.

Virgil. *Bucoliche*. Ed. Giuseppe Albini. Bologna: Zanichelli, 1960.

_____. *Aeneid*. Trans. Frank O. Copley. Introd. Brooks Otis. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1965.

Woodhouse, John. Review of *Tommaso Campanella e i prodromi della civiltà moderna* by Stelio Cro. *The Modern Language Review* 77 (1982): 739-42.

The University of North Carolina at Chapel Hill Graduate Studies in Romance Languages and Literatures

The Department of Romance Languages and Literatures at the University of North Carolina at Chapel Hill, established in 1909, links its distinguished past of internationally known faculty and alumni to a lively and timely intellectual exchange in the present. The Department offers M.A. degrees in French, Italian, Portuguese, and Spanish. The Ph.D. degree is offered in French, Italian, Portuguese, Spanish, and in Romance Philology.

Faculty. Thirty-five full-time professors teach in the Department. Distinguished lecturers are invited each year. René Girard is a Distinguished Adjunct Professor of Romance Languages.

Publications. The Department of Romance Languages and Literatures publishes: *Romance Notes*, *The University of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures*, *Hispanófila*, and *Annali d'Italianistica.*

Library Facilities. The University of North Carolina Davis Library contains over 3,000,000 volumes. Online resources and the Center for Research broaden the University library holdings. The Cooperative purchasing and borrowing programs with Duke University and North Carolina State University give easy access to those holdings that complement the University of North Carolina libraries.

Fellowships and Teaching Assistantships. The Department offers numerous fellowships and teaching assistantships: Graduate School Merit Fellowships (including limited teaching assignments): $9,000-15,000; in addition to teaching stipends of $3,200 per section per semester, endowments enables the Department to offer supplemental scholarships of $1,000-2,000 to qualified students. Most students teach two or three sections of beginning language courses per academic year, according to their teaching experience and the University's needs.

Admission. Application forms for admission to the Graduate School and to the Department of Romance Languages and Literatures may be obtained by writing to: The Graduate Secretary, Department of Romance Languages and Literatures, CB # 3170, 238 Dey Hall, Chapel Hill, NC 27599-3170. Applicants requesting fellowships and assistantships must submit admission materials by February 1.

Paola Zito

Il Nuovo Mondo e la Vera Fede. L'opera d'evangelizzazione delle Americhe da parte della Compagnia di Gesù

"Se crederai camminerai sulle acque, ma non appena avrai un dubbio affogherai" : così suona il titolo di un breve scritto di Matteo Ricci, concepito come corredo alle illustrazioni mediante le quali veniva raccontata ai cinesi, agli albori del XVII secolo, la storia del Vecchio e del Nuovo Testamento (Spence 77-80). Nell'operetta, ed a maggior ragione nella più ambiziosa e imponente costruzione del celebre *Palazzo della memoria*, ci è dato cogliere lo sforzo di ricercare "corrispondenze" non soltanto fonetiche e semantiche, ma anche ideologiche ed estetiche, atte a fornire una chiave adeguata per traslitterare-tradurre le grandi verità proclamate dalla Chiesa di Roma in un linguaggio in qualche modo fruibile da una cultura completamente altra da quella dell'Occidente latino. Artefice della complessa ed onerosa operazione — non a caso — un gesuita, un membro cioè di quell'Ordine che tanta propensione e tanto zelo era destinato a mostrare sul fronte delle "missioni". Nell'arrogarsi il compito di una scrupolosa difesa dell'ortodossia, la Compagnia rapidamente diviene un'alacre officina di duttili categorie interpretative, idonee a trasformare ogni confronto in un trionfo del divino Monogramma.

Più ancora dell'Oriente, è il Nuovo Mondo — l'ignoto continente scoperto da Colombo quasi per errore — a costituire scenario privilegiato per una rappresentazione della Fede che efficacemente attinga a sofisticate tecniche di persuasione, ad un uso spregiudicato di timore e coinvolgimento, per sostituire nella mente e nel cuore dei "selvaggi" gli antichi idoli con il nuovo Dio, uno e trino. Era quanto andavano tentando, non senza qualche successo, Domenicani e Francescani,[1] che dopo vari decenni di militanza oltreoceano potevano vantare numerose conversioni e non pochi martiri. Ma il contributo dei seguaci di Sant'Ignazio si rivela ben presto determinante, non solo e non tanto per la quantità dei neofiti guadagnata dal loro apostolato, ma soprattutto per il vigore di una mediazione ideologica destinata ad ampie e complesse ripercussioni.

Abili ed autorevoli filologi, sensibili conoscitori dei testi classici, i gesuiti appaiono ora come gli eredi naturali di quei Padri della Chiesa primitiva, che ad un atteggiamento di chiusura radicale nei confronti dell'universo pagano avevano ritenuto preferibile mostrarsi malleabili e concilianti: Origene per primo — e più tardi Gerolamo — fecero appello ad un passo del *Deuteronomio* che suggeriva

[1] Prosperi, senz'altro denso di stimolanti riflessioni.

agli ebrei il comportamento da adottare verso "la bella prigioniera",[2] verso quanto, cioè — fuor di metafora — di bello e di buono apparteneva al nemico sconfitto. Si tratta della enunciazione di un *metodo* vero e proprio di approccio ad ogni altra fonte di dottrina o di sapere, il cui punto di forza consiste nell'ignorarne deliberatamente la *diversità*, leggendola piuttosto come embrione imperfetto ed inconsapevole, velato da false parvenze, dell'unica Verità che non conosce limiti cronologici né tanto meno geografici.

"Sì come hanno fatto gli Apostoli, e li santi Padri" — appunto — la fase iniziale della evangelizzazione procede alla proclamazione dei dogmi essenziali del Cristianesimo, "lassando da parte le sottigliezze, et le questioni inutili":[3] sulle prime basterà trasportare nel linguaggio degli indigeni una ridotta bibliografia essenziale, costituita da "un libretto de' sacramenti, la Bibbia sacra, un opuscolo *De primato Principis Romani* ed uno *De conservandis ritibus ecclesiae*, cui andrà aggiunto, popolo per popolo, la confutazione delle "eresie" ivi praticate, senza che però venga menzionata — e meno che mai enfatizzata — la reale identità dei seguaci. Una sorta di semianonimato viene dunque riservata a radici, tronco e rami dell'errore, la cui deprecanda vegetazione è destinata a confondersi nell'ombra fitta di innumerevoli sovrapposizioni, vicine e lontane, antiche e recenti. Dal morbo dell'idolatria, però — come da quello del peccato in senso lato — è opportuno dissociare colui che ne è stato afflitto, perché non gli venga preclusa la possibilità di rinnegare il passato e guadagnare la via della salvezza.

Gli strumenti necessari all'arduo lavoro del predicatore missionario — appare quindi assolutamente chiaro — andavano forgiati *in tipografia*, i cui torchi si facessero carico di un ben articolato progetto divulgativo. Ben consapevole dell'ampio spettro di fruizione ricoperto dal libro a stampa, duttile oggetto di propaganda presso sapienti ed illetterati,[4] la Compagnia riservava alla fortunata invenzione di Gutenberg, parallelamente, il compito di restituire gli esiti della militanza oltreoceano, predisponendosi ad una diffusione il più possibile vasta tra

---

[2] "Quando andrai in guerra contro i tuoi nemici, e il Signore, Iddio tuo, te li avrà dati nelle mani, e avrai fatto dei prigionieri, se scorgerai tra essi una donna di bell'aspetto e t'invaghirai di lei, potrai prenderla per moglie e condurla in casa tua. Ma si rada la testa, si tagli le unghie, e si tolga di dosso gli abiti che aveva quando fu presa, dimori in casa tua e pianga suo padre e sua madre per un mese intero; poi potrai entrare da lei come marito ed essa sarà tua moglie" (*Deuter.* 21, 10-14). In proposito si veda Palumbo 207-38, e soprattutto 214-16.

[3] *Relatione delle sette dell'heresie.* Si tratta di un testo manoscritto, che illustra il programma della Congregazione di Propaganda Fide, in pieno XVII secolo, per l'impegno nella lotta alle *false* dottrine. Questa, e le citazioni che seguono, sono tratte dalle cc. 215 *v* -218 *r* — sezione intitolata *De libri* — del codice miscellaneo segnato S. Martino-aggiunti 57 della Biblioteca Nazionale di Napoli.

[4] Sulla produzione, da parte dei gesuiti, di catechismi illustrati — in cui la pregnanza visiva dell'immagine sostituisce quasi del tutto la parola scritta, arricchendo per altro il messaggio di complesse allusioni simboliche — e, più in generale, sulla gestione propagandistico-apologetica della stampa in seno alla Compagnia, si rimanda a *La "Ratio studiorum"*.

i devoti lettori d'Occidente. Si profila così, mediante la circolazione "simmetrica" di due specie di libri di grossa tiratura, la messa a punto di una vigorosa operazione speculare, che vede due civiltà e due culture a confronto attraverso un abile filtro apologetico, dove ogni dato ed ogni avvenimento trova l'inserimento suo proprio in una economia concettuale rigorosamente aprioristica. Se il *Catechismo romano* viene approntato in più versioni, magari arricchite dall'eloquenza del corredo iconografico, per nutrire la fantasia e soddisfare la curiosità dei "selvaggi", del Nuovo Mondo l'Europa riceve efficaci e dettagliati resoconti, mai disgiunti dalle cronache di episodi agiografici di macroscopica pregnanza. Racconti sempre diversi e sempre uguali recano le *Carte* che i padri dalle Americhe inviano alle rispettive case professe: prima della pubblicazione, relazioni e testimonianze epistolari vengono opportunamente "ritoccate" per adeguarsi perfettamente a quel paradigma normativo che il caso singolo ha la sola autonomia di contribuire a suffragare.[5]

Nel 1726 a Madrid, per i tipi di Manuel Fernandez, viene stampata l'opera del gesuita Juan Patricio Fernandez che, tre anni dopo, verrà riproposta in lingua italiana nella traduzione di un altro membro dell'Ordine, Giovan Battista Memmi,[6] per poi conoscere, in capo a un decennio, una nuova edizione latina (De Backer). Siamo di fronte ad un prodotto maturo, il cui assetto sembra condensare in un unico archetipico esempio la molteplicità delle caratteristiche distintive di tanta letteratura apparsa negli oltre centocinquant'anni precedenti. Uno sguardo al *Sommario* ci consente di enucleare tre filoni narrativi che si intersecano e si sovrappongono nel corso della trattazione, a sintetizzare in una sola opera la più ampia tipologia di scritti in proposito: al motivo della mera autocelebrazione — imperniato sull'esemplare crescendo *vita-eroiche virtù-martirio*, impavidamente affrontato per la causa della fede — si affianca quello dell'oscillazione comportamentale delle masse indigene, in bilico tra entusiastiche conversioni collettive, accompagnate da eloquenti prodigi divini, e proditorie manifestazioni di ostilità e di cieca violenza, subito stigmatizzate dalla collera celeste attraverso catastrofi naturali e morti improvvise. Non proprio accanto, ma piuttosto sullo sfondo delle due linee principali si colloca la serie di impressioni sulle particolarità di luoghi e costumi, quasi a costituire una griglia di *topoi* esotici, fonte di *maraviglia* per gli occidentali, in margine al vibrante messaggio di edificazione. Si tratta di *Leitmotive* puntualmente rintracciabili nella produzione editoriale europea dell'intero secolo XVII, la cui mappa geografica e cronologica appare senza dubbio ardua da definire. La pur cospicua rappresentanza francese non inficia minimamente l'assoluto primato della

---

[5] Chinard 122-50. L'autore analizzava qui più da vicino gli estratti di tali missive destinate ad apparire sul "Mercure de France".

[6] Il testo compare *In Roma, Per Antonio de' Rossi, nella Strada del Seminario Romano*. Dedicato al Preposito generale della Compagnia, Michelangelo Tamburini, il volume reca sul frontespizio la xilografia effigiante il monogramma IHS.

Spagna,[7] che conta, tra gli autori di "cronache dal Nuovo Mondo" appartenenti all'Ordine ignaziano, non meno di un centinaio di nomi. Di poco superiore a quella dei Paesi Bassi e dell'Impero germanico la consistenza del contributo italiano, che amplifica le sue potenzialità di diffusione mediante la traduzione di testi principalmente spagnoli. Contributo che proveremo ad analizzare un po' più da vicino, attraverso una sia pur ristretta campionatura di testimonianze. Solitamente volgarizzate, ma non di rado in latino, quanto mai varie per formato e pregio editoriale, le opere impresse sul territorio della penisola si configurano in molti casi come semplici cronache; con taglio talvolta biografico talvolta diaristico, senza apparenti pretese né stilistiche, né ermeneutiche: delle *Relationi*, appunto,[8] piuttosto esaustive che sintetiche, scrupolose nel dettaglio piuttosto che ricercate nella forma. Se, al riguardo, fa fede l'orientamento del Padre Bressani, non ci sarà difficile desumere il senso della scelta linguistica di volta in volta operata: "Quanto è stato ed è il desiderio di molti pieni di zelo, e di Santa curiosità, di saper i progressi della Fede in questi nuovi paesi. E per compiacerli è un pezzo, che si è cominciato a pensare — si legge nel *Proemio* — di farne un'historia latina assai esatta. Ma come quest'opera richiede ancora molto tempo, e le giuste istanze di tanti meritano qualche sodisfazione, mi sono lasciato indurre, senza pregiuditio dell'historia, che se ne scriverà più universale, e più a longo di farne qui uno sbozzo, o più tosto di darne un saggio con la semplicità, e brevità la più grande, che potrò. . . ."[9] In latino, dunque, l'opera più impegnativa e *universale*, in italiano lo *sbozzo*, semplice e conciso.

Trova così ampia giustificazione l'adozione del latino per il testo monumentale dell'Alegambe (*Mortes illustres et gesta*), un *in folio* di ben 716 pagine, articolato in tre estese partizioni.[10] Come l'ufficialità della pubblicazione richiede, l'autore costruisce il messaggio mediante una prolungata iterazione, che icasticamente contrappone l'*haeretici impietas* alla soavità della *conversio*, il coraggio e l'abnegazione dei padri all'abiezione del tradimento di ovvia ispirazione diabolica, per concludere con la sacrosanta quanto puntuale vendetta meritata dalla gravissima *iniuria Dei*.

"Chiedete, Signora, al frutto benedetto del ventre vostro, lume per l'Infedeli, docilità per l'Ebrei, fede per l'Eretici, ubbidienza per li scismatici, penitenza per li peccatori . . .": l'invocazione figura in una delle *Orationi* composte da San Francesco Saverio, "l'Apostolo delle Indie" (quelle Orientali, in questo caso), e riprodotte nell'accurata biografia che lo spagnolo Francisco García redige — e Ambrogio Ortiz traduce — del gesuita Diego Luigi de Sanvitores (*Istorie della conversione* 569). Prima che la vera e propria trattazione — in cinque libri — abbia inizio, si rinviene una tavola a firma del Pesche, uno dei più abili e famosi

---

[7] Si veda al riguardo Alegre, e la ricca bibliografia ivi segnalata.

[8] È questo il titolo più diffuso tra le opere analizzate, spesso accompagnate dall'aggettivo *breve*.

[9] *Breve relatione* 1. Cfr. anche Michel, *Répertoire* 1: 213.

[10] Il volume presenta una dedica: *Eminentissimo Principi Ioanni de Lugo Soc. Iesu.*

incisori napoletani dell'epoca,[11] che ritrae il "venerabile" padre nel momento cruciale in cui affronta — in mano il Crocifisso, volto impenetrabile e sguardo lontano — l'agguato dei suoi assassini: sullo sfondo di un cielo annuvolato, il "martire" viene trafitto da un selvaggio goffo e curioso, mentre un altro, con occhi torvi e armato di spada, lo afferra per il mantello all'altezza della spalla, con evidente intenzione di colpirlo ancora. Un'immagine "forte", destinata a sintetizzare, con drammatica efficacia, un evento-simbolo, e ad imprimerlo energicamente nella memoria dei lettori.

L'*esempio* di Francesco Saverio diviene così archetipo non soltanto sul piano della "militanza" missionaria, ma anche su quello dell'impostazione narrativa: dal "nascimento" alle "prove di molta carità" ai "vari esercizi di virtù" alla navigazione verso le Indie, al successo della sua predicazione, alla "gloriosa morte" suggellata dalla totale assenza di decomposizione per il corpo mortale;[12] segue la registrazione dei numerosi miracoli, operati in vita e *post mortem.*[13] Ciascuna *relatione* fa quindi necessariamente i conti con l'impaginazione di un simile *speculum*. Ogni gesuita che salpa per lontane terre inospitali rinnova i fasti e moltiplica il prestigio dell'Ordine. Al testo scritto — e stampato — l'onere di raccontarne la storia nell'unica *forma* veramente adeguata, resa sempre più convincente ed autorevole dalle tante *ripetizioni*, dalle infinite variazioni sul tema di un solo schema consueto e rassicurante per il popolo dei fedeli.

Al di là della celebrazione della singola individualità, pur enfatizzata con ogni cura, è il "santo zelo" della Compagnia tutta ad essere costantemente posto in rilievo,[14] sempre protesa verso "gloriose imprese", al fine di "piantare tra l'infedeli l'evangelio à spese del sudore, e sangue delli suoi figli".[15] "Santo zelo" che si concretizza in un metodo abile nel ricorrere alle leve della fantasia e alle risorse dell'induzione. "Faceva scalino dalle cose terrene per salire alle celesti, e dalle creatura per far conoscere il Creatore" — scrive il García del padre Sanvitores (*Istoria della conversione* 23), e aggiunge ulteriori particolari decisamente significativi: "Mettevasi pendenti al collo due imagini, l'una del Santo Crocifisso di Burgos . . . l'altra della Vergine con in braccio il Bambino. Dava principio interrogando i Mariani, per quale ragione l'huomo è di statura dritta, et hà gli occhi, che mirano verso il Cielo; e li bruti nò? . . . Passava poi a

---

11 Al riguardo cfr. Omodeo, *Grafica napoletana del '600*.

12 Questa, esemplificativamente, la falsariga proposta dal padre Giuseppe Massei (1626-1698), nella sua *Vita di S. Francesco Saverio*, in tre libri, dedicata al cardinale Fabrizio Spada. L'opera viene ristampata sempre a Roma, presso la stessa officina l'anno dopo, e poi ancora a Bologna nel 1684 e a Venezia nel '92.

13 Significativo il breve scritto del Mastrilli.

14 Si veda: *Relatione Della gloriosa morte Delli Padri Roccho Gonzales, Alonzo Rodriguez*, etc. (Cfr. *Le secentine napoletane* 134n785), p. 5. L'espressione è adoperata nella dedica *All'illustrissimo Signore D. Lorenzo di Cardenas e Balda. Conte della Puebla, Marchese de Baccharesi.*

15 *Relatione della gloriosa morte* 7. Si vedano anche Bueras; Viva; al riguardo Burrus.

spiegare il mistero della nostra Redenzione, e della Passione e morte di Giesù Christo . . ." (193-194). Dalla constatazione dell'ovvio, l'immaginazione degli indigeni viene appena inoltrata negli impervi sentieri dell'astratto, sempre tradotto — per quanto possibile — in *rappresentazione* da attuarsi senza posa nel teatro della coscienza. La lezione di Sant'Ignazio viene felicemente adattata alle non contemplate né facili circostanze.

La religione dei "selvaggi", inoltre, agli occhi dell'esperto gesuita, offre non pochi utili spunti da convogliare, mediante opportune e sapienti rettifiche, verso la Nuova Fede: conversione, dunque, non come traumatico ribaltamento di parametri di valore, ma come correzione ed intensificazione di una luce, prima fatta di scarse ed intermittenti scintille. "I nostri barbari . . . sono lontanissimi da' sentimenti de' nostri libertini, e dall'Atheismo. Primo credono l'immortalità dell'anime. . . . Secondo, credono i Spiriti buoni, e cattivi. . . . Terzo apostrofano spesso il Cielo, e il Sole . . ." (*Breve Relatione d'alcune missioni . . . del P. Francesco Gioseppe Bressani* 19): è la stessa natura a suggerire intuitivamente i primi rudimenti della trascendenza, a lungo velati da incongrue superstizioni, che vengono ora disvelati, grazie al santo intervento di quanti "renuntiano alle commodità d'Europa . . ." (*Relatione del P. Diego de Torres della Compagnia di Giesù* 57-58), facendosi per di più carico dell'arduo apprendistato linguistico, al fine di accrescere le possibilità di comunicazione con i nuovi interlocutori.[16]

Allora, se la religiosità "naturale" costituisce un sostrato favorevole alla penetrazione del culto cristiano, controparte accanita del missionario è, in realtà, soltanto il diavolo, sempre e dovunque fautore del peccato e tutore della menzogna. ". . . il Demonio — racconta il padre Torres — fece ogni sforzo per non esser cacciato dalla possessione di quell'anime . . ." (*Breve relatione* 25); ed è ancora il principe delle tenebre a comandare "che si bruciasse la Croce" (44-46), croce che resisterà al fuoco e all'accetta, rivelando così inequivocabilmente il proprio carattere miracoloso. Secondo il Crespo, "non perdea il demonio occasione di provocare l'Indiani contro li nostri . . ." (*Relatione della gloriosa morte* 10), servendosi di un tramite privilegiato, lo stregone o "fattucchiaro", losca figura di sobillatore, infido esecutore di trame sinistre. Esperto in riti satanici, egli non cessa di sacrificare al suo infernale padrone, nella speranza di riceverne aiuto e protezione nella disperata impresa di ricacciare in mare l'esercito degli inopportuni crociati. Nella versione offerta dalla quasi totalità delle *Relationi*, è il suo subdolo consiglio a ispirare stragi, agguati e saccheggi, che molto spesso suscitano orrore — o almeno sincero pentimento — nelle stesse popolazioni indigene. Si tratta — ci sembra di poter dedurre — di un antagonista

---

[16] Significativo — e non certo isolato — il caso del padre Ludovico Bertonio (1555-1628), autore di ben due trattati, uno breve ed introduttivo (*Arte breve de la lengua ayamana*), l'altro più ampio ed analitico (*Arte y gramatica muy copiosa de la lengua aymara*, principalmente destinati all'uso dei confratelli.

difficile da soppiantare, che ancora gode di un inveterato prestigio, e che non rinuncia ad esercitare il suo ascendente sui membri della comunità, ora soggetti alle pressioni della nuova direzione spirituale. Nessuna meraviglia che su di lui si addensino le tinte fosche di una condanna senza possibilità di attenuazione.

In qualche modo sullo sfondo — dicevamo — ma non per questo meno pregne di implicazioni ideologiche di primaria importanza le descrizioni del contesto geografico che introducono alla vicenda, delineando, magari in pochi tratti, la spazialità prospettica dello scenario. "Il Regno del Perù si stende per mare da Cartagena à Chile, spatio di millecinquecento leghe di tre miglia l'una . . ." (*Breve Relatione del P. Diego de Torres* 3): un *incipit* solenne, abile nell'attribuire ai soli dati oggettivi l'onere di costituire — in ossequio, per altro, all'autorevole insegnamento del celebre Daniello Bartoli — l'impalcatura di una "geografia trasportata al morale".[17]

Il motivo, ricorrente pressoché in tutti i testi qui analizzati, si arricchisce di ulteriori significative valenze nelle pagine del Torres e, ancor più, in quelle del Bressani, dove a chiare lettere si proclama la bontà dell'indole di quelle genti e la scrupolosa interiorizzazione dei precetti cristiani di cui si sono dimostrate capaci. Ai lettori occidentali di quelle pie cronache viene fatta balenare un'immagine di "selvaggi" docili e di nobile sentire, decisamente differenti dai barbari feroci ed infidi cui erano per lo più abituati. Nessuna esplicita contraddizione — è chiaro — ma piuttosto l'indizio di una diversità, per giunta facilmente spiegabile data l'immensa estensione di quei territori; e maggior merito, naturalmente, ai padri di quella "residentia", per l'eccellenza dei risultati.

Ma il Bressanti, forse, va ancora un po' oltre (*Breve relatione d'alcune missioni . . . del P. Francesco Gioseppe Bressani* 7-11): "Pingonsi in diverse maniere, et in varie occasioni la faccia, e molti il corpo tutto . . . e si pingono sì bene, che alcuni a prima han creduto esser veramente vestiti alcuni Barbari, che perfettamente nudi, altra veste non havevano, che di puro colore". Una notazione di costume, dal sapore — azzarderemmo — squisitamente laico, che si sofferma sulla pura apparenza corporea, e sul compiacimento per l'effetto cromatico, cui segue qualche ulteriore apprezzamento sui balli, sui matrimoni, e su altri aspetti della vita di relazione. Dal piano per così dire estetico-antropologico, il discorso evolve poi verso l'ambito fisico-genetico: ". . . son forti, alti di statura, e proporzionati, più sani di noi, non sapendo né anche il nome di quantità di malattie comuni in Europa. . . . Non si vedono né gobbi, né nani, né molto corpulenti, né di grossa gola . . . son certo degni d'ammiratione particolarmente . . . ne' sensi, quali hanno perfettissimi. . . ." Sorprendentemente, il consueto "parallelo" tra le due civiltà si volge a netto sfavore degli occidentali, fiaccati da una miriade di tare, causate tutte da un'unica mai nominata matrice, la *decadenza*. I sensi appannati, il proliferare delle malattie, la diffusione delle malformazioni risaltano con singolare evidenza al confronto con il vigore e la perfetta salute di

---

[17] In proposito cfr. Raimondi; Varese 772 e sgg.

questi "barbari", ingenuamente orgogliosi delle loro nudità e amabilmente "affabili tra di loro". Il sogno utopico di una natura incorrotta si profila all'orizzonte della decrepita Europa attraverso un veicolo al di sopra di ogni sospetto. La prospettiva speculare sapientemente allestita dalla Compagnia di Gesù — e dalla sua biblioteca di *Relationi* — si rivelerà nel tempo ancor più efficace di quanto le più rosee previsioni inducessero a ritenere: se i "selvaggi" d'America vengono gradualmente condotti sotto l'ègida della Fede romana alla pari dei "cristianissimi" regni lambiti dal Mediterraneo, le menti illuminate del vecchio Continente perseguono a lungo il mito di un'*altra* umanità, scevra dal peso della storia, e soprattutto da quello del dogma, sul modello di quelle sagome immerse nel colore, nella piena libertà della foresta. Una paradossale, insperata rivincita per il "fattucchiaro", nei libri così accanitamente demonizzato.

Paola Zito, *Biblioteca Nazionale di Napoli*

Opere citate

Alegambe Filippo, *Mortes illustres et gesta eorum de Societate Iesu Qui in odium fidei, pietatis aut cuiscumque virtutis, occasione Missionum, Sacramentorum administratorum, fidei, aut virtutis propugnatae; ab Ethnicis, Haereticis, vel aliis, veneno, igne, ferro aut morte alia necati aerumnisve confecti sunt. . . .* Autore Philippo Alegambe Bruxellensi ex eadem Soc. Iesu. Extremos aliquot annos, mortesque illustres usque ad Anno MDCLV adiecit Ioannes Nadasi eiusdem Societatis Iesu. Romae, Anno MDCLVII. Ex Typographia Varesij. 716 p. *in fol.*

Bertonio Ludovico, *Arte breve de la lengua ayamara, para introduction del arte grande de la misma lengua.* En Roma, L. Zanetti, 1603. 30 p. in 4°.

_____, *Arte y grammatica muy copiosa de la lengua aymara con muchos y varios modos de hablar para su mayor declaración, con la tabla de los capítulos, y cosas que en ella se contienen. . . .* Compuesta por el P. Ludovico Bertonio Romano de la compañia de Iesus de la Provincia del Piru, de la India Occidental. En Roma, por Luis Zanetti, Año de 1603. 348 p. in 4°

Bressanti Francesco Giuseppe, *Breve Relatione d'alcune missioni de' PP. della Compagnia di Giesù nella Nuova Francia del P. Francesco Gioseppe Bressani della medesima Compagnia, All'Eminentiss. e Reverendiss. Sig. Card. De Lugo.* In Macerata, Per gli Heredi di Agostino Grisei, 1653.127 p. in 4°

Bueras Giovanni, *Vite di alcuni religiosi fratelli coadjutori della Compagnia di Giesù.* In Torino, 1664.

Crespo Francesco, *Relatione della gloriosa morte Delli Padri Roccho Gonzales, Alonso Rodriguez, e Gio. del Castiglio della Compagnia di Giesù. Li quali per la predicatione del Santo Evangelio, e difesa della nostra Santa Fede Cattolica morirono nelle mani dell'Indiani Infideli, della Provincia del Urai nel mese di Novembre 1628.* Composta per il P. Francesco Crespo della Compagnia di Giesù Procuratore Generale dell'Indie. Stampata in Madrid per Andrea de Parra, et in

Napoli, Per Lazaro Scoriggio, 1632. 25 p. in 8°. [Segue, alle pp. 26-38, *Corona di dodici stelle della Beatissima Vergine Da recitarsi una volta il giorno.*]

Fernandez Giovanni Patrizio, *Relazione istorica della nuova Cristianità degl'Indiani detti Cichiti scritta in Spagnuolo dal P. Gio. Patrizio Fernandez, e tradotta in italiano da Gio. Battista Memmi ambedue della Compagnia di Gesù.* Coll'aggiunta d'un Indice delle cose più notabili. In Roma, Per Antonio de' Rossi, nella strada del Seminario Romano, 1729. 233 p. in 4°

García Francesco, *Istoria della conversione alla nostra santa fede dell'Isole Mariane, dette prima de' Ladroni, Nella vita, Predicatione, e morte gloriosa per Christo del venerabile P. Diego Luigi di Sanvitores, e d'altri suoi compagni della Compagnia di Giesù. Scritta nell'idioma castigliano dal P. Francesco Garzia, E tradotta nell'Italiano da Ambrosio Ortiz della medesima Compagnia.* In Napoli, per Camillo Cavallo e Michele Luigi Mutij, si vende per li medesimi nella loro stampa à Monte Oliveto, 1686. 663 p. in 4°.

Massei Giuseppe, *Vita di S. Francesco Saverio Della Compagnia di Giesù Apostolo dell'Indie descritta dal P. Giuseppe Massei Della Medesima Compagnia.* In Roma, M.DC.LXXXI. Alle spese d'Ignazio de'Lazzeri. 351 p. in 4°.

Mastrilli Marcello Francesco, *Miraculi a S. Francisco Xaverio Indiarum Apostolo in Collegio Neap. Soc. Iesu patrati die III. Januari anno Dom. M.DC.XXXIV. narratio, ex archiepiscopalis curiae tabulis deprompta.* Napoli, apud Lazarum Scorigium, 1634. 28 p. in 8°.

Perez Giovanni, *Relatione della missione fatta da Padri Gio. Perez e Gio. Battista Zappa della Compagnia di Giesù, nelle tre provincie di Tulanciro, Gulteper, e Tenancineo, e ne suoi popoli, e paesi circonvicini dall'anno 1683 fino al 1687. Divisa in due parti. Con l'aggiunta della relatione d'altra missione fatta da Padri, Gio. Battista Zappa, e Antonio Ramirez della medesima Compagnia in varie terre della Nuova Spagna dall'anno 1687 fino al 1688.* Portata dallo Spagnuolo all'italiano da Sebastiano Maria Castellini. Milano, Dal Ramellati, [168.]. 79, 87 p. in 4°.

Torres, Diego de, *Breve Relatione del P. Diego de Torres della Compagnia di Giesù. Procuratore della Provincia del Perù circa il frutto che si raccoglie con gli Indiani di quel Regno, Dove si raccontano anche alcuni particolari notabili successi gli anni prossimi passati. Per la consolatione, e notitia, de' Religiosi di detta Compagnia in Europa. Al fine s'aggiunge la lettera annua dell'Isole Filippine del 1600.* In Roma, Appresso Luigi Zanetti, MDCIII. 92 p. in 8°.

(Contiene: *Lettera Delli Padri Gio. Romero, e Gasparo di Monroy di Tucuman*, pp. 22-30; *Lettera del Padre Andrea Ortiz di Santa Croce della Serra*, pp. 30-31; *Lettera Del Padre Diego Samaniego di santa Croce della Serra*, pp. 31-38; *Lettera del Padre Diego Vazquez dalla residentia di Iulij al Padre Provinciale*, pp. 38-42; *Lettera annua Dell'Isole Filippine, scritta dal Padre Francesco Vaez . . . Al Molto Reverendo Padre Claudio Acquaviva Generale della Compagnia di Giesù*, pp. 61-92).

(Legato con: *Relatione delle missioni, e cristianità che appartengono alla Provincia di Malavar della Compagnia di Giesù. Scritta Dal P. Francesco Barretto dell'istessa Compag. Procuratore di quella Provincia.* In Roma, Appresso Francesco Cavalli, 1645. 132 p.)

Altre edd.: Milano 1603; Venezia 1604.

Viva Francesco, *Cartas Histórico-Apologéticas de las Misiones del Maroñion, escritas à Napoles. Impresas en Napoles, en su original Toscano*, [ts. t.] 1683, in 4°.

* * *

Alegre F. J., *Historia de la Provincia de la Compañia de Jesus de Nueva España*. Nueva edición por E. J. Burrus y F. Zubillaga, tt. I-IV, Roma, Institutum Historicum, 1956-60.

Burrus, E. J., *Pioneer Jesuit Apostles among the Indian of New Spain (1572-1604)*, "Archivium Historicum Societatis Jesu" 25 (1956), 574-97.

Chinard G., *L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, Paris, Hachette et C. ie, 1913.

De Backer, A. e A., *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*. Nouvelle édition par C. Sommervogel, tt. I-X, Bruxelles, Schepens-Picard, 1890-1909.

Michel, S. e P.H., *Répertoire des ouvrages imprimés en langue italienne au XVIIe siècle conservés dans les bibliothèques de France*, Paris, C.n.r.S., 1972-84.

Omodeo A., *Grafica napoletana del '600. Fabbricatori di immagini. Saggio sugli incisori, illustratori, stampatori e librai della Napoli del Seicento*, Napoli, Regina, 1981.

Palumbo G., *Speculum Peccatorum. Frammenti di storia nello specchio delle immagini tra Cinque e Seicento*, Napoli, Liguori, 1990.

Prosperi A., *America e Apocalisse. Note sulla "conquista spirituale" del Nuovo Mondo*, "Critica storica" 13 (1976), 1-61.

Raimondi E., *Scienziati e viaggiatori*, in *Storia della letteratura italiana*, a c. di E. Cecchi e N. Sapegno, *Il Seicento*, Milano, Garzanti, 1988^2, pp. 233-334.

La "Ratio studiorum". Modelli culturali e pratiche educative dei Gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento, a cura di G. P. Brizzi, Roma, Bulzoni, 1981.

Le secentine napoletane della biblioteca nazionale di Napoli, a c. di M. Santoro, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1986.

Spence, J. D., *Il palazzo della memoria di Matteo Ricci*, trad. it., Milano, Mondadori, 1987.

Varese C., *Teatro, prosa, poesia*, in *Storia della letteratura italiana*, a c. di E. Cecchi e N. Sapegno, *Il Seicento*, Milano, Garzanti, 1988^2, pp. 549-994.

Lucia Binotti

Liburnio e Ramusio lettori delle *crónicas* delle conquiste spagnole

L'incontro col Nuovo Mondo non fu un'esperienza diretta e personale per l'italiano del Cinquecento. Fu invece mediato in gran parte dalla lettura e dall'interpretazione dei testi spagnoli sulla scoperta e conquista. Infatti, a partire dagli anni venti del secolo sedicesimo, assimilate ormai da tempo quelle prime ammirate notizie che avevano portato un mondo tuttora ignorato alla conoscenza dell'Europa, agli italiani venne riproposta, in traduzione, la letteratura divulgativa sull'America in origine rivolta specificamente a un pubblico spagnolo: i resoconti dei *conquistadores*, le storie ufficiali della conquista e dei primi intenti di colonizzazione, e, più tardi, i documenti ad uso strettamente interno del dibattito sull'asservimento degli indios.[1] Se in Italia l'ampio e vario panorama editoriale di traduzioni concernenti il Nuovo Mondo testimonia la grande fortuna che il tema dell'America ebbe per tutto il Cinquecento, questo fenomeno culturale deve anche vedersi come il risultato di un'accurata operazione di ri-scrittura e ri-contestualizzazione delle *crónicas*, operazione questa portata a termine da traduttori, prefatori ed editori per il nuovo pubblico italiano.[2] Importa tuttavia osservare che questa operazione di ri-codifica o ri-contestualizzazione dei discorsi spagnoli di conquista raramente implicava l'emendamento del contenuto del testo originale; spesso anzi i traduttori mantenevano il testo italiano il più possibile fedele all'esemplare spagnolo, a scapito di uno stile più eloquente, e di questa fedeltà ne facevano un vanto.[3] Ma nelle prefazioni, nelle dediche e nelle note editoriali che corredavano la versione italiana i traduttori godevano della libertà di presentare l'originale a loro piacimento. Ed era qui dunque, nei preliminari al testo, dove, con l'istituzione di un dialogo con il nuovo lettore, la

---

[1] Superfluo a dirsi, la storia di ognuna di queste traduzioni, alcune delle quali durante tutto il Cinquecento e la prima parte del Seicento si ristampano a ritmo spedito, sta a sé, composita di vicende testuali, frutto di uno specifico programma editoriale, distinta da una diversa ricezione; e a sua volta ognuna di queste storie singole incide sulla storia totale della diffusione dei libri a stampa (e delle idee scientifiche, religiose e politiche) in Italia.

[2] L'elenco bibliografico completo delle traduzioni italiane di tema americano, fino al 1800, è fornito dal catalogo *European-Americana*; un elenco parziale (solo per il Cinquecento e solo testi spagnoli) ma ragionato delle traduzioni stampate a Venezia (ma include anche edizioni romane) si trova in Ferro.

[3] Vero è che non occorre operare sul corpo centrale di un testo per cambiarne il messaggio integrale, poiché la manipolazione può verificarsi non tanto al livello del *contenuto* quanto a quello del *senso*, né ha bisogno di articolarsi esplicitamente, poiché talvolta emerge inconsapevolmente.

lettura "guidata" dell'originale si presentava cosciente e articolata. Nei prologhi i traduttori italiani dei resoconti di conquista re-interpretavano il messaggio della *crónica*, motivando nel loro lettore riflessioni sulla conquista che si basavano sulle riflessioni originali degli autori spagnoli tradotti, ma nel contempo se ne distanziavano. E questa pratica di lettura e ri-scrittura a noi oggi suggerisce che due sovrapposti livelli di discorso ideologico, e due sovrapposti livelli di strategie testuali, dovettero coesistere e quindi si mischiarono nel pensiero italiano sull'America.

Le ri-letture delle *crónicas* condotte nei prologhi italiani distinguevano dunque le traduzioni dagli originali e le rendevano partecipi di un discorso diverso che si sovrapponeva e si confondeva con il primo. Testualmente è possibile riconoscere il discorso "corretto" negli intenti del traduttore di istituire un rapporto, o dialogo, col proprio lettore.[4] Si vedrà che questo dialogo si basava soprattutto sulla presunta esistenza di un'unità — che non è possibile classificare se etnica, politica o culturale — che accomunava quel particolare gruppo di lettori sotto la rubrica di *italiani*. In effetti resta da precisare che cosa esattamente i traduttori presupponessero nel rivolgersi al lettore *italiano*, data la complicata strada che lo sviluppo dei concetti di comunità e identità seguì precisamente nel Cinquecento.[5]

Si può dire allora che prologhi e note editoriali operavano una manipolazione ideologica ai margini del testo delle *crónicas* che si risolveva in una lettura "circostanziata" del loro discorso totalizzante o dogmatico.[6] Questa lettura "dissidente" inevitabilmente metteva allo scoperto le fratture e i vuoti del discorso assolutistico del potere spagnolo, e nel contempo coltivava nel pubblico il senso di appartenenza a una comunità che, unita idealmente dalla stessa base culturale, poteva prendere un atteggiamento critico collettivo di fronte all'operato

---

[4] Utilizzo qui "dialogo" nel suo significato strettamente linguistico di "interazione comunicativa tra due pronomi 'io' e 'tu' che circolano alternativamente tra i due poli del discorso". Tengo conto delle differenze che il dialogo testuale presenta rispetto al dialogo orale e quotidiano, soprattutto per ciò che concerne l'uso di determinate strategie narrative. Nel caso delle prefazioni italiane alle *crónicas* il dialogo si stabilisce tra un 'io', il traduttore, e un 'tu' (a volte plurale 'voi'), il lettore, e tiene sempre conto di un 'egli' (plurale 'loro'), gli spagnoli.

[5] Asor Rosa definisce il sentimento di *italianità* nel Cinquecento in termini di "una tradizione culturale e intellettuale del tutto mentale" (94); lo studio di Sapegno offre la sintesi più lucida che conosca sulla problematica della formazione dell'Italia e dell'italiano nel Rinascimento. Sul concetto di 'nazionalismo' e 'identità nazionale' è molto suggestiva la nozione di 'comunità immaginarie' ("imagined communities") sviluppata da Anderson; infatti, nel sedicesimo secolo niente vi era di più lontano dalla realtà che l'esistenza di uno 'stato italiano', e tuttavia niente era più ratificante, nella vita socio-culturale della penisola, che il dichiararsi 'italiano'.

[6] Utilizzo *dogmatico* nel senso datogli da Michel de Certeau di discorso "totalizzante" e "apologetico" del potere prestabilito: "During this period [secolo XVI] violent therapeutics are multiplied to combat the hemorrhages of interpretive systems and many attempts are made to reconstitute a new order. . . . *Totalizing* references and *dogmatic* discourses originating in tradition appear as mere particulars. . . ." Si veda la terminologia simile adoprata da Eagleton (33-61).

spagnolo.[7] Al suo interno però questo discorso "dissidente" veniva mantenuto entro i moduli della retorica più tradizionale, anzi si vedrà che è proprio l'istituzione del rapporto con il destinatario "italiano" a vincolare il discorso dei traduttori entro i canoni classici prestabiliti per la struttura della "prefazione" o "proemio".[8]

Intendo qui esaminare due prefazioni italiane a resoconti spagnoli di conquista. La prima è quella che Niccolò Liburnio premetteva alla sua traduzione toscana della *Carta segunda* di Hernán Cortés (1524). La seconda è il *Discorso sulle Indie* di Giovan Battista Ramusio, con cui egli apriva la sezione dedicata alla conquista spagnola del Nuovo Mondo, sezione che occupava per intero il terzo volume delle *Navigazioni e viaggi* (1556). Ambedue i testi mostrano chiaramente il processo di distanziamento dalla *crónica* spagnola operato dal traduttore, e rivelano un secondo livello, aggiunto, del discorso ideologico. Il primo livello, il discorso ideologico-dogmatico della *crónica* di conquista spagnola, è stato, ed è ancora oggi, oggetto di approfonditi studi (Loesberg; Pastor 75-170; Brading 7-59; Adorno). In questa sede mi limito soltanto all'analisi delle prefazioni, mentre altrove (*Los prólogos*) ho proposto un raffronto tra le strategie discorsive dogmatiche caratteristiche del primo livello, la *crónica* spagnola e le loro versioni dissidenti nella traduzioni italiane.

Ad un primo esame le due prefazioni mostrano profonde differenze; innanzitutto venticinque anni carichi di eventi estremamente significativi per l'Italia, dal sacco di Roma al Concilio di Trento, separano la loro composizione e inevitabilmente il loro atteggiarsi di fronte all'operato spagnolo. Inoltre la differenza del materiale a disposizione dei due traduttori è significativa: la prefazione di Liburnio è scritta, presubimilmente in fretta, per accompagnare un testo, la lettera di Cortés, richiesto per l'attualità giornalistica, inedita, dell'informazione che contiene; la prefazione di Ramusio invece è un semplice tassello all'interno di un programma editoriale complesso e a lungo meditato;

---

[7] Modi e strutture della retorica testuale cambiavano a seconda della posizione che il traduttore o l'editore del testo si trovava, consciamente o inconsciamente, ad abbracciare all'interno del dibattito in corso sulla legittimità del potere spagnolo, oltremare e a casa. Questo dibattito era complesso e presentava una miriade di sfaccettature che toccavano non soltanto l'aspetto politico, ma anche le più varie questioni di carattere religioso, morale ed etico. Inoltre con l'avanzare del secolo si andò colorando di altri toni a riflesso del graduale evolversi delle questioni e del mutamento di mentalità, e di pari passo, indipendentemente dalle intenzioni politiche degli autori, le manipolazioni sui testi riflettevano e registravano anche le permutazioni dei codici socio-culturali. Non sta a me, e soprattuto in questa sede, cercare di affrontare la complessa problematica che la potenza spagnola, egemonica sì, ma cristiana, poneva agli intellettuali della Controriforma. Ambrosini (53-70) ne dà una panoramica molto suggestiva, anche se limitata soltanto all'area veneziana.

[8] Ho scelto di utilizzare qui "prefazione" come termine il cui significato moderno coglie con maggior precisione la funzione introduttiva e di presentazione dei testi che esamino. Si noti però che l'uso cinquecentesco italiano preferisce termini più classicheggianti quali "proemio", "esordio" o "prologo"; si veda il *Grande dizionario della lingua italiana* s.v.

infatti annuncia e ordina un gruppo di testi, le *relaciones de conquista*, composti in momenti diversi lungo l'arco dei trent'anni precedenti, testi che oramai non divulgano notizie precedentemente ignorate. Formalmente sia Liburnio che Ramusio restano fedeli ai precetti classici per la composizione dell'"exordium", ma Liburnio in questa fedeltà mostra la sua riluttanza all'innovazione, mentre Ramusio piega la struttura classica a strumento di un'organicità scientifica che è nuova in metodo e criterio.[9]

Eppure, nonostante tali evidenti differenze, i testi di Liburnio e di Ramusio convergono in sostanza nella proposta di un'interpretazione "dissidente" della conquista spagnola che fa capo alla stessa tradizione storica e umanistica.

La seconda lettera di Cortés viene pubblicata a Siviglia nel 1522. Nel gennaio del 1524 ne esce una traduzione in latino, di mano di Pietro Savorgnan, il segretario friulano del vescovo di Vienna monsignor di Revelles (*Praeclara de nova maris Oceani Hyspania narratio*, Norimberga, F. Peypus, 1524). Pochi mesi dopo viene stampata a Venezia la versione toscana, *La preclara narratione di Ferdinando Cortese della Nuova Hispagna del Mare Oceano*, per mano di un altro friulano, il grammatico Niccolò Liburnio. La traduzione è una delle prime versioni in volgare di un resoconto non di viaggi ma di conquista. E accosta due figure, Cortés e Liburnio, che, per motivi diversi, hanno risvegliato un interesse polemico negli studiosi del Rinascimento.[10]

L'originale spagnolo si presentava come una lettera, indirizzata da Cortés all'imperatore Carlo V, in cui il *conquistador* narrava dei suoi primi contatti con gli aztechi, dell'arrivo alla città fantastica di Tenochtitlan e dell'asservimento del re Montezuma (*Carta de relacion embiada a su S. majestad del emperador*, Sevilla: J. Cronberger, 1522; in *Cortés* 79-182). La versione italiana manteneva il contenuto del testo spagnolo presentando però una serie di varianti significative sia al livello dell'espressione che a quello della forma. E mentre le varianti linguistiche erano inevitabili a causa dell'intermediario latino che separa i due testi, quelle formali rispondevano all'intenzione di Liburnio di modificare la portata ideologica della *Carta* (cfr. sotto nota 12).

Che il testo venisse stampato a Venezia piuttosto che a Firenze o a Roma non causa sorprese. Va notato però che la scelta del luogo non è dovuta soltanto

---

[9] Capitolo a parte meriterebbe poi lo studio del volgare nei due testi. La lingua di Liburnio, ancora stentata, sintatticamente sconnessa, sperimentale insomma, contrasta certamente con quella di Ramusio, elegante e sciolta (Dionisotti *Liburnio*; Binotti *Liburnio traduttore*; Milanesi XXXII-XXXIII). In concomitanza si dovrebbero anche studiare le ragioni che portarono i due autori a servirsi del toscano anziché del latino o del dialetto.

[10] Per la bibliografia su Cortés e sulle sue lettere si vedano soprattutto Elliott (*Cortés, Velázquez* xi-xxxvii), Pagden (*Translator's Introduction* xxxix-lx) e Pastor (75-170). Tra l'altro la traduzione di Liburnio aggiunge un'altra tessera finora poco studiata al mosaico composito che è la storia della questione della lingua italiana prima dell'apparizione delle *Prose* bembiane. Al convegno "Italia ed Europa nella linguistica del Rinascimento" ho presentato alcune osservazioni su Liburnio come traduttore, linguista e letterato (*Liburnio traduttore*).

alla posizione dominante di Venezia nel mercato libraio, ma risponde probabilmente alla richiesta precisa di un folto pubblico veneziano, municipale sì ma ricco e avvezzo ai viaggi ed alle esperienze ultramarine. Liburnio premetteva alla versione in toscano della *Carta* un'introduzione di sua mano, senza titolo, che è la "prefazione" qui esaminata, e traduceva anche dal latino la dedica di Pietro Savorgnan a Clemente VII.

Sin dalle prime righe della "prefazione" traspare la posizione prominente, di interlocutore partecipe, che Liburnio accorda al "suo" lettore:

> la quale [narrazione, in latino] siendo capitata a Vinegia e intesa da molti nobili e giudiciosi huomini la materia massalirono con preghiere assidove. Accio per lamore e benivolenza loro verso me, piacessemi dalla lingua latina in la volgare trallatare la narratione del presente libbro qual in latino fu stampato nella celebre citta di Norimberga.
> (iiv)

Un pubblico "d'huomini giudiciosi", ma che non legge o non vuole leggere il latino, e che non chiede una traduzione in dialetto bensì in volgare italiano. Traspare sì dalle parole del Liburnio l'immagine della Venezia rinascimentale magistralmente descritta da Dionisotti (*Niccolò Liburnio* 26), politicamente dialettale, ma impegnata seriamente nella caratterizzazione di una lingua e di una letteratura italiane e nazionali. Nel contempo attraverso queste righe vediamo Liburnio impegnato a delineare la figura di un lettore che va oltre le frontiere della laguna, italiano più che veneziano, nazionale più che regionale.

Nel suo prologo Liburnio si rifà fedelmente agli stilemi classici che prescrivevano la struttura del proemio (*exordium*).[11] Vi ritroviamo infatti, nell'ordine prestabilito, una *laudatio rerum* (*Rhet. Her.* I 1.1), sull'importanza della geografia, seguita da una menzione agli illustri predecessori di sì onorata scienza (*Rhet. Her.* I 1.1), i geografi antichi che con fatica improba (e quindi ineguagliabile) hanno scritto di mari e terre incognite:

> Per la qual cosa ne passati e piu felici secoli scrittori infiniti cosi greci come latini hebbero cura e diligenza grandissima a darci notitia non solamente delle diverse regioni e mutationi di tempi, ma etiandio con le diurne loro e notturne fatiche sudarono, certo non senza nome d'immortalità a dimostrare del mondo le provincie.
> (iir)

Continua poi con l'enumerazione delle ragioni che lo hanno guidato nella scelta della materia, cioè la novità delle scoperte e l'impossibilità che gli scrittori

---

11 Janson (65-68) osserva che nel mondo greco-latino i proemi seguivano regole diverse a seconda che fossero premessi a opere di retorica o di storia. Il proemio di opere storiche, per esempio, non veniva mai dedicato. Dalle mie letture di *crónicas* e delle loro traduzioni sembra che questa distinzione sia diventata piuttosto vaga nei testi di carattere più divulgativo del primo Cinquecento.

classici possano risuscitare per descrivere con l'acconcia eloquenza le terre ritrovate — tra i temi tradizionali vi erano infatti la novità e le lacune delle opere precedenti (*De orat.* I 6.23):

> . . . per prudenza e valore di un certo magnanimo capitano maritimo e terrestre . . . chiamato Ferdinando Cortese nelle ultime regioni del mare Oceano a trovato novellamente molte provincie e innoverabili cittadi, genti istraniere, diversi fiumi e montagne . . . e cose ad udire meravigliose e di memoria degne . . . se li prelibati Geogrephi e Cosmogrephi cioe scrittori del sito della terra e del mondo dalli sepolcri loro potessero risuscitare haverebbono a render gratie alla potente natura delle cose che alla giornata porge miracolosamente in luce e preparerebbono il stile in adornar co l'eloquenza loro la Nuova Hispagna del Mar Oceano pocavanti truovata.
> (iir.)

Infine riprende il *topos* della pressante richiesta dell'amico o del famiglio, che lo ha finalmente indotto a prender la penna (anche se in questo caso la richiesta non viene da una persona singola, ma dal lettore veneziano, i "molti nobili e giudiciosi huomini" che l'"assalirono con preghiere assidove"), e non dimentica di aggiungere una menzione (anche questa canonica) alle numerose faccende, primo fra tutti il prezioso *otium litteratum*, che per portare a termine l'opera si vede forzato ad abbandonare (*De orat.* I. 1-I.3):

> Io veramente benche mattrovi nelli miei studi assidovamente occupato e in altro negoci secondo la picciolezza mia nondimeno per scoprirmi ritroso e spiacevole diedi le mani vinte alle honeste volontadi di tante honorevoli persone. . . .
> (iiv)

In conclusione, si tratta di un prologo composto con la cura del filologo e del letterato, di colui che, conscio di una rinnovata tradizione, non è disposto a rinunciarvi. Prologo ambizioso, che nella decisione di rifarsi scrupolosamente ai dettami classici evidenzia una strategia retorica precisa. Di fatto la stesura di un proemio così ornato non era affatto necessaria, dato che Liburnio non era l'autore del testo che presentava — e infatti i preliminari che il Savorgnan premetteva alla versione in latino (preliminari che Liburnio rendeva in volgare e collocava nel testo a seguito dei suoi) tenevano solamente a giustificare le sue scelte di traduzione. E invece proprio nel prologo Liburnio sembra abolire, o quanto meno minimizzare, la separazione tra Cortés, *autore* del testo, e sé stesso *interprete*. Facendosi responsabile dello scritto di Cortés Liburnio compie un tentativo inequivoco di includere la *Carta* dello spagnolo nel genere storiografico dal quale essa esula.

Infatti, secondo Liburnio, Cortés non è uno storico ma soltanto un guerriero, compone il suo resoconto tra un assedio e l'altro e, per di più, in una lingua, quella spagnola, che manca dell'eloquenza e del prestigio del latino. Nel suo prologo alla traduzione della *Carta* Liburnio adombra un Cortés troppo preso

dalla conquista per poter trovar diletto nel faticoso lavoro del letterato:

Ma mentre il sovraddetto Capitano Ferdinando Cortese sattruova allempresa delle predette provincie e cittadi per la mediocrita del suo comporre di tempo in tempo e particolarmente con lettre in lingua hispagniuola dettate avisava la Sacra Cesarea Maesta. . . .
(iir.)

E veramente sincero è il rammarico sull'impossibilità degli scrittori antichi di tornare sulla terra a raffigurare questo nuovo mondo. Senza remore dichiara che la cronaca di Cortés è degna di lettura unicamente in quanto si accosta all'operato dei geografi classici nel descrivere una parte sconosciuta del mondo; ma a differenza di Cortés gli autori greci e latini "sudarono di diurne e notturne fatiche" per descrivere le regioni del mondo, e premio al loro stile illustre fu l'immortalità. Di fronte a queste nuove scoperte, Liburnio conclude:

se li prelibati Geogrephi e Cosmogrephi cioe scrittori del sito della terra e del mondo dalli sepolcri loro potessero risuscitare haverebbono a render gratie alla potente natura delle cose che alla giornata porge miracolosamente in luce e preparerebbono il stile in adornar co l'eloquenza loro la Nuova Hispagna del Mar Oceano pocavanti truovata.
(iir.)

Con l'orgoglio di chi si sente l'epigono della *consuetudo* umanistica, Liburnio insiste ancora sulla superiorità dei classici, sottolineando quell'opposizione che identificava e univa gli italiani, che si ritenevano gli eredi del mondo greco-latino contro i barbari stranieri. In tal modo, apparentemente insensibile alle concrete, incombenti finalità del testo, Liburnio spoglia la lettera di Cortés di tutta la sua carica di pathos, inserendola nel canone storiografico ma vanificandone anche la retorica di conquista. Si tratta di un'operazione di distanziamento dall'emotività del resoconto del *conquistador* che, iniziata nel prologo, si verifica lungo tutta la traduzione. Qui le laconiche puntualizzazioni di Liburnio ai margini del testo contribuiscono a confinare il discorso di Cortés in un territorio tra il lontano e il fantastico, certo più vicino alla narrazione imparziale e letteraria di eventi passati che alla quotidianeità del presente. La *Carta* viene così rielaborata in consonanza ai criteri classici, ma nel contempo acquista una inedita sfumatura di critica del proprio discorso.[12]

---

[12] La traduzione si distanzia dall'originale per mezzo di glosse, o annotazioni a margine, che guidano la lettura nella direzione prescelta da Liburnio. Il risultato avvicina il testo al pubblico italiano, con l'effetto collaterale, ma non minimo, di cambiare la portata ideologica del discorso spagnolo. Per esempio, ogni volta che Cortés si rivolge al Re come interlocutore, Liburnio aggiunge una nota a lato: "Il Cortese parla al Re, il Cortese si dirige alla Sacra Maestà"; oppure, quando Cortés descrive il sistema oligarchico degli indiani Tlascaltechi, Liburnio aggiunge: "nota il modo del governo di Tlascaltecal", e più sotto: "vivono a modo di Repubblica", dove il modello di

Discorsivamente Liburnio mette a frutto la strategia della *negazione*;[13] da un lato nega a Cortés la validità storiografica della sua esperienza e alla lettera l'appartenenza ad un canone, dall'altro, ammonendo il suo pubblico perché non creda interamente alle notizie di quello sconosciuto avventuriero nega al lettore l'appassionarsi e il commuoversi.[14] Questa negazione acquista un senso inequivocabilmente politico se la si raffronta al contesto storico nel quale Liburnio scrive: siamo nel pieno delle guerre tra Spagna e Francia, precisamente nel 1524, l'ultimo anno in cui gli italiani sentirono di godere ancora di una certa libertà d'azione nel loro ruolo di mediatori tra le due potenze in conflitto. Cochrane osserva che

the capture of King Francis I at Pavia (1525) crippled one of the two remaining contenders for dominion of the peninsula, and it deprived Italians of the one tactic by which they had previously maintained some semblance of independence: that of playing foreign powers off against each other. The Sack of Rome (1527) delivered the head of one of the largest Italian states into the hands of Spanish and German soldiers, and it destroyed what remained of Italy's oft vaunted pride in being the center of Christendom.
(7)

---

repubblica è quello veneziano, un'oligarchia. Oltre a marcare un distanziamento dal testo spagnolo, le glosse hanno una funzione prominente perché selezionano per il lettore ciò che va specialmente notato. Un unico esempio: il *climax* della lettera di Cortés viene raggiunto quando il *conquistador* descrive attonito la magnificenza del tempio principale di Tenochtitlan; si dilunga sulla proporzione architettonica delle stanze e sulla squisitezza dei cesellati e dei bassorilievi che le adornano, e sulla maestria con cui le statue degli idoli sono scolpite, per poi commentare che ordinò a Montezuma di togliere quegli idoli dai tempi per sostituirli con immagini della Vergine. Solo *en passant* menziona il fatto che i tabernacoli degli idoli erano sporchi di sangue umano. Nella traduzione di Liburnio, le due uniche glosse della pagina leggono: "sacrificano uomini ai loro dei" e "idoli macchiati di sangue umano". Da un serrato confronto testuale tra il testo di Cortés e le glosse di Liburnio penso si arriverebbe a concludere quali elementi dell'epopea americana attiravano maggiormente l'attenzione del lettore italiano, o perlomeno le previsioni di Liburnio su ciò che i suoi lettori volevano sapere.

[13] Strategie discorsive della *negazione* e più avanti, per Ramusio, della *frantumazione* sono mie etichette, che, sul modello delle strategie testuali ideologico-dogmatiche definite da Eagleton (33-61), *rationalization*, *universalization*, *eternalization*, cercano di cogliere l'aspetto critico o dissidente del discorso italiano; premessa necessaria è che le strategie dogmatiche sono invece, a mio avviso, caratteristiche del discorso spagnolo della conquista (Binotti, *Los prólogos*). I termini *negazione* e *frantumazione* trovano una certa corrispondenza nella retorica (Perelman 154-56; 234-41).

[14] In un rifacimento della traduzione di Liburnio Benedetto Bordone colloca il testo di Cortés "entro le dimensioni narrative e formali di un altro genere ben stabilito, l'*isolario*, compilazione di fonti già pubblicate sotto un'intestazione generale (Guglielminetti 114). La lettera viene così ridotta, secondo Guglielminetti, "da una cronaca di un'impresa militare ad una sorta di diario di un itinerario senza tempo e senza storia, un libro antico di mostruosità", dove l'informazione ha perso completamente "l'urgenza del testè accaduto" (114). Bordone va oltre la negazione della parola storica di Cortés; nel classificare la *lettera* dentro il genere letterario ne rende il contenuto irreale, fittizio, "ficcional", e la relega in uno spazio smentito, ripudiato, dalla verità.

In questo contesto, lo strategico distanziamento dal discorso cortesiano prefigura l'atteggiamento critico e anti-spagnolo che sarà comune in Italia, ma soprattutto a Venezia, dagli anni trenta del Cinquecento in poi, il periodo in cui la Serenissima passerà a simbologgiare per molti intellettuali italiani il modello ideale di governo. E negli anni a venire in effetti, verso la metà del secolo, tale atteggiamento critico vedrà una delle sue esposizioni più articolate nei commenti sul Nuovo Mondo dell'intellettuale veneziano Giovan Battista Ramusio. Marica Milanesi, introducendo l'opera immane di Giovan Battista Ramusio, definisce il processo di raccolta del materiale contenuto nelle *Navigazioni e viaggi*, che culmina con le edizioni del 1550, 1556 e 1559, "una risposta . . . all'esigenza di preparare i materiali per una storia dello sviluppo della conoscenza della terra . . ." (XXXIV). E infatti la silloge ramusiana è imponente non tanto per la mole di materiale che raccoglie, quanto per l'ampiezza di respiro intellettuale che la guida.[15] Articolata all'interno di tale complesso programma la critica diretta contro gli spagnoli riecheggia il disprezzo per tutto ciò che è "barbaro e straniero" che già Liburnio esprimeva; tuttavia, non tanto la diversità del materiale a disposizione di Ramusio, quanto l'ampia visione d'insieme che traspare dal suo lavoro ci indica che tra Liburnio e Ramusio è avvenuto un cambio di prospettive totali, storiche, politiche e sociali.

Nel terzo volume delle *Navigazioni e viaggi* Ramusio raccoglieva tutto il materiale a disposizione sul nuovo continente: gli scritti di Martire e Oviedo, un gruppo di relazioni sul Messico e le regioni confinanti, un gruppo di relazioni sul Perù e sul Rio delle Amazzoni e infine i viaggi francesi verso il nuovo mondo (Milanesi XX). A queste collezioni il Ramusio premetteva un *Discorso sopra il terzo volume delle navigazioni e viaggi nella parte del mondo nuovo*, che faceva parte di una serie: nel piano totale dell'opera troviamo infatti numerosi *Discorsi* (soprattutto nel primo volume, l'unico ad essere curato da Ramusio nella sua totalità) di solito preposti a una delle sezioni in cui Ramusio aveva diviso le narrazioni nei tre volumi (fanno eccezione il *Discorso sul commercio delle spezie* e il *Discorso sulle piene del Nilo*).[16] Questi *discorsi*

---

[15] I tre volumi delle *Navigazioni e viaggi* si leggono oggi nella bellissima edizione in cinque tomi della Milanesi. Il materiale sul nuovo mondo (terzo volume delle *Navigazioni e viaggi* 1556) si trova nei tomi quattro e cinque. Cito dall'edizione moderna, e con i numeri romani indico il tomo.

[16] Il primo volume tratta dell'Africa e delle terre che costeggiano l'Oceano Indiano, compresa la circumnavigazione del globo della flotta di Magellano; contiene la dedica iniziale a Fracastoro (cfr. qui più sotto) e sette *discorsi* brevi a capo di una relazione o di un gruppo di esse di tema comune. Inoltre contiene due *discorsi* più lunghi, quello che tratta delle piene del Nilo (II 391-428) e il famoso *Discorso sul commercio delle spezie* (II 967-90). Il secondo volume raccoglie materiali sull'Asia continentale (dalla Persia alla Cina) e sulla Moscovia e la Scandinavia; fu pubblicato dopo la morte di Ramusio e i discorsi introduttivi probabilmente non sono di sua mano. Il terzo volume è dedicato completamente al nuovo mondo. Contiene il *Discorso* sul nuovo mondo (V 5-17) e tre altri *discorsi* (sulla relazione di Francisco de Ulloa (VI 509-10), sul Perù (VI 667-671) e sulla Terra del Labrador (VI 877-885).

annunciavano il contenuto dei resoconti, ne elogiavano gli autori o i protagonisti, ne estraevano gli episodi più degni di nota o ne segnalavano le manchevolezze. Ognuno di essi, cioè, fungeva da prologo e riuniva sotto un'intestazione comune il materiale spesso frammentario che formava il capitolo, in tal modo proponendo una "guida alla giusta lettura" che serviva da intermediario tra il materiale raccolto e il nuovo pubblico.

Così Ramusio struttura i vari *discorsi* seguendo lo schema classico prescritto per i proemi di un'opera formata da vari libri (*De orat.* libri I, II, III). In tale schema il prologo iniziale conteneva la dedica e la presentazione dell'intero lavoro, mentre le prefazioni dei libri successivi risolvevano problemi di organizzazione o contenevano brevi riassunti del soggetto specifico trattato in quel luogo. Da questa prospettiva si può arguire che la dedica a Fracastoro (I 3-6), ad apertura del primo volume delle *Navigazioni*, serve da proemio iniziale per l'opera completa.[17] Esibisce infatti a uno a uno i *topoi* classici del proemio ciceroniano: la menzione del dedicatario, ragione e stimolo dell'opera:

. . . non trovo uomo a chi la [l'opera] debba più convenientemente raccomandare, . . . salvo che l'Eccel. Vostra [Fracastoro], percioché nessuno penso che la possa meglio di lei giudicare, o che con maggiore affezione la desideri di leggere, o che col chiaro nome suo gli acquisti e più credito e più lunga memoria.
(3)

il difetto delle trattazioni precedenti:

Ma la cagione che mi fece affaticar volentieri in quest'opera fu che, vedendo e considerando le tavole della "Geografia" di Tolomeo, dove si descrive l'Africa e l'India, esser molto imperfette rispetto alla gran cognizione che si ha oggi di quelle regioni. . . .
(4)

---

[17] Tra le accezioni date dal GDLI per il termine *discorso* due in particolare mi sembra descrivano l'uso che ne fa Ramusio: 1. "Il discorrere, il parlare di qualche cosa (per lo più con una certa ampiezza); svolgimento di parole dette o scritte; ... Anche: le cose che sono state dette, la materia, l'argomento stesso del discorso" (s.v.). 6. "Ragionamento, sermone, dissertazione intorno a un tema determinato . . . esposizione metodica e diffusa delle proprie opinioni, dei propri intenti" (s.v.). Ambedue i significati hanno illustri precedenti nel Rinascimento, quando il termine sembra godere di grande fortuna. Fondamentale è il fatto che *discorso* possa significare "la materia, l'argomento stesso del discorso" (n. 1). Ramusio intitola tutti i suoi 'prologhi' *discorsi*, con l'eccezione della dedica iniziale a Fracastoro; i vari *discorsi* potrebbero pertanto considerarsi le 'sezioni in cui si tratta la materia' di un prologo diviso in vari libri, sul modello gi_ discusso della retorica classica. L'accezione n. 6 invece, "dissertazione intorno a un tema determinato", conforma le due prolusioni che Ramusio non intese come preliminari, ma come parti integranti delle *Navigazioni* e come suo contributo personale, da *autore*, alle conoscenze scientifiche dell'epoca, cioè il *Discorso del Ramusio sul commercio delle spezie* e *La questione delle piene del Nilo dibattuta da Giovanni Battista Ramusio e Girolamo Fracastoro.*

la professione di umiltà, con cui si insiste sulla difficoltà dell'impresa e ci si scusa per la povertà dello stile:

> Nella qual opera quanto un debole e piccolo ingegno come è il mio abbia durato di fatica, massimamente per la diversità delle lingue nelle quali detti autori hanno scritto, non voglio ora dirlo, accioché non para che con parole aggrandisca le fatiche e vigilie mie: ma i benigni lettori, a ciò pensando, spero che per sé medesimi in qualche parte lo conosceranno.
> (5)

Manca però un riassunto particolareggiato della materia generale dell'opera, poiché Ramusio annuncia soltanto: "ho stimato dover esser caro e forse non poco utile al mondo il mettere insieme le narrazioni degli scrittori de' nostri tempi che sono stati nelle sopraddette parti del mondo e di quelle hanno parlato minutamente . . ." (4-5), e conclude la dedica presentando la *Descrizione dell'Africa* di Giovanni Leone, che segue. Ramusio ha dunque preferito lasciare che siano i singoli discorsi distribuiti lungo le *Navigazioni* a stabilire un rapporto più diretto con il tema delle varie narrazioni che essi preannunciano.

Mi sembra pertanto che il *Discorso* sul nuovo mondo fosse considerato da Ramusio, almeno formalmente, parte di un testo più ampio e organico, una specie di "meta-prologo" le cui parti, distribuite lungo il corpo totale dell'opera, dovevano servire da raccordo e da punto di riferimento per il lettore. Un'unica prefazione all'inizio delle *Navigazioni* avrebbe troppo presto abbandonato il pubblico alla sorte di una lettura farraginosa, mentre il puntuale incontro con la voce in prima persona del curatore scandiva questi spazi immensi e li rendeva meno irreali; in egual modo gli argomenti che Ramusio adduceva nei vari discorsi a spiegazione delle sue scelte testuali o dell'organizzazione di tale o tal altro resoconto nell'economia totale del lavoro venivano condivisi dal lettore, dandogli la possibilità di sentirsi partecipe di questo esilarante programma.

Il *Discorso di Messer Gio. Battista Ramusio sopra il terzo volume delle Navigazioni e Viaggi nella parte del mondo nuovo* (V 5-17) inizia direttamente con un riferimento dialogico a Fracastoro ("eccellente signor mio" 5) che riprende la conversazione iniziata nella dedica come se questa continuasse ininterrotta. La prima parte del *Discorso* parafrasa un frammento del *Timeo* dove Platone descrive la leggendaria Atlantide: benché molti abbiano ritenuto che Atlantide fosse "una favola o un'allegoria", commenta Ramusio, Platone, che conosceva così bene la natura, non poteva convincersi cha solo la metà superiore del mondo fosse abitata e il resto deserto o occupato dall'acqua, per questo accoglie il mito dell'Atlantide nel suo dialogo sulla creazione. Anche questo esoordio riprende forme tradizionali — il riferimento alla sapienza degli antichi era un altro *topos*, da porre nel prologo tra la dedica e la novità della materia che si tratterà. Già qui echeggia però una concezione delle scoperte che valuta la componente umana, che privilegia l'interesse per le nuove popolazioni incontrate al di sopra delle

possibilità di lucro e di conquista; una visione scientifica che si lascia affascinare dall'idea chimerica di piante e animali mai visti, di geografie tutte da esplorare, piuttosto che dalle attrattive del guadagno e del commercio.[18]

Un atteggiamento quindi cristiano e nel contempo rinascimentale ed ecumenico, così come il riferimento platonico suggerirebbe, che nell'accentuare gli aspetti più civili della scoperta sviluppa necessariamente una critica della condotta spagnola. Tale critica si articola su due perni centrali: l'opposizione *verità / favola* e l'opposizione *civiltà / barbarie*. La *verità* è la certezza storica che Ramusio aspira ad offrire ai suoi lettori, certezza che, egli avverte, non viene garantita dai resoconti degli storici spagnoli raccolti nelle *Navigazioni*. Rammaricandosi che essi non si occupino più approfonditamente delle risorse naturali delle Indie, Ramusio li biasima senza riguardi, poiché essi "si affaticano continuamente a scrivere delle guerre spagnole . . . notando che vi erano tali e tali capitani, alfieri e adelantadi, co' nomi di tutti i soldati spagnuoli, sì da cavallo come da piedi, e in qual città di Spagna ciascun di lor nacquero, cosa vana e ridicolosa" (10). Sono poche righe, ma velate di un'ironia intelligente, che criticano tutta la struttura socio-militare spagnola e che presentano l'epopea della conquista americana come un discorso incoerente, ripetitivo e di nessun valore. Il lettore quindi, messo sull'avviso dall'introduzione di Ramusio, dovrà saper districarsi dalle *favole* che i cronisti raccontano e far emergere una *verità* che può derivare soltanto dalla lettura e dal confronto non di una ma di multipli relazioni.

Ramusio quindi adopera qui la strategia della *frantumazione*. Pur non negando del tutto la validità della storia scritta dagli spagnoli, insinua piuttosto che non c'è un'unica interpretazione possibile; più attendibile delle altre narrazioni sarebbe quella di Fernández de Oviedo, che privilegia la descrizione della natura del nuovo continente. Nell'impossibilità di pubblicare per intero la *Historia General y Natural de las Indias*, Ramusio la supplisce con ben undici relazioni della conquista, accordando alla molteplicità delle interpretazioni il peso finale dell'imparzialità.

La seconda opposizione, *civiltà/barbarie*, si esplica nella rivalutazione della componente umana del nuovo mondo. Ramusio dà grande peso alla tragica decimazione degli indiani causata dal contagio del vaiolo (". . . i nostri vi portarono il male delle varuole che mai più non era stato veduto né udito in quelle parti . . . in guisa che, d'un milione e seicentomila anime ch'erano sopra detta isola non se ne ritrovano al presente intorno a cinquecento . . ." 11), e non dimentica di rilevare che tra le cause della morte degli indiani vi è anche "gli infiniti strazii e fatiche che gli fecero far gli spagnuoli . . ." (11). Ma soprattutto ci tiene ad osservare che sia gli Aztechi che gli Incas usano un sistema di documentazione della storia che li accomuna alle civiltà che possiedono la scrittura:

---

[18] Non che Ramusio non sia sensibile alle possibilità di sfruttamento commerciale che la scoperta di nuove rotte ha aperto; in tale ottica si esprime nel *Discorso . . . sul commercio delle spezie*.

Si leggeva anco in detta istoria . . . la forma e modo come essi con alcune imagini ieroglifiche descrivono le loro istorie e notano le memorie dei loro re del Messico, che sono certe figure d'animali, fiori e uomini fatti in diversi atti e modi. . . . Oltra di questo, si trattava come nella provincia del Perù, per aver memoria de' loro re e degli anni che hanno regnato, fanno in questo modo, che hanno case grandi con alcune persone diputate, le quali tengono il conto delle cose segnalate con alcune corde fatte di bombagio, che gl'Indiani chiamano 'quippos'. . . . E se ne trovano case pubbliche piene di dette corde, con le quai facilmente si da ad intender, colui che n'ha il carico, le cose passate, benché elle siano di molta età avanti a lui, sì come noi facciamo con le nostre lettere.
(11)

Non possono essere barbari, né, si inferisce, schiavi per natura, dei popoli che registrano la propria storia; e tale considerazione acquista netti riflessi di denuncia dei metodi della conquista, posta com'è a fianco del ragionamento che aveva appena negato agli spagnoli la legittimità precisamente della loro narrazione storica. Dal paragone dei "quippos" inca con le lettere greco-latine trapela forse l'ammirazione di Ramusio per una società molto più simile all'arcadica Grecia di Evandro che non all'Europa a lui contemporanea, scenario di "tanti travagli fra i miseri cristiani" (12).

Il risvolto ultimo della dicotomia *civiltà/barbarie* consiste nell'individuazione di una sotto-categoria specifica di "civili", gli italiani (che sono poi i "lettori benigni" a cui Ramusio si rivolge) uniti dalla ricerca della verità contro il favoleggiare anti-storico spagnolo. Ecco che al gruppo anonimo di "storici spagnoli" si contrastano due voci ben identificate, Pietro Martire e Gonzalo Fernández de Oviedo. Il primo innanzitutto è milanese, è un vero umanista, scrive in latino e rispetta il retaggio dei classici. Il secondo, "tanto amico dell'eccellenza vostra", nonostante sia spagnolo, ha ripetutamnte dichiarato il suo debito verso la tradizione dell'umanesimo, la sua infinita ammirazione per tutto ciò che è italiano (Gerbi 191-262), la sua appartenenza insomma al gruppo selezionato dei latini e il suo ripudio dei barbari. L'elogio di Cristoforo Colombo, che pone quasi melodrammaticamente fine al *Discorso*, si incastona così in questa invocazione al sentimento di italianità che separa i "benigni lettori" dalle riprovevoli azioni dei *conquistadores* e insiste ancora una volta sulla falsità della parola storica spagnola:

Nel fine adunque di questo nostro discorso . . . parmi anco d'essere obligato a dire alquante parole accompagnate dalla verità per diffesa del signor Cristoforo Colombo, il quale fu il primo inventore di discoprire e far venire in luce questa metà del mondo. . . . La qual [impresa] essendo stata la più maravigliosa e la più grande che già infiniti secoli sia stata fatta, molti maestri, pilotti e marinari di Spagna . . . s'imaginarono, per abbassar la gloria del signor Cristoforo, una favola piena di malignità e tristizia. . . . Dipoi gli storici spagnoli, che scrivono tutto questo successo . . . tolsero ad approvar la detta favola e dipingerla con mille colori . . . favola veramente e

invenzione ridicolosa, composta e formata con tanta malignità . . . non esprimendo questi [storici] né il luogo, né il tempo né il nome dell'autore, ma solamente volendo che si porga fede alla loro semplice parola. . . .
(13-14)

Ramusio riprende dunque i temi sviluppati da Liburnio venticinque anni prima: l'atteggiamento scettico verso la parola storica degli spagnoli (Cortés per Liburnio, gli anonimi "storici" per Ramusio) e la distinzione tra latini e barbari che diventa automatica separazione tra italiani e stranieri. Non c'è dubbio che per ambedue gli scrittori il lettore modello critica le azioni degli spagnoli ed è orgoglioso di essere "italiano". Nell'impostazione di questo lettore, però, tra Liburnio e Ramusio qualcosa è cambiato. Liburnio scrive per un pubblico che precisamente in quel momento sta delineando la propria identità culturale e linguistica. La strada che l'umanista friulano gli indica è conservatrice e ancorata a un sicuro passato classicheggiante. Il lettore di Ramusio invece non ha più dubbi sulla lingua nella quale leggerà né sui suoi legami manifesti con il mondo degli antichi e può pertanto permettersi di guardare in avanti. E per l'appunto le *Navigazioni* sono tutte proiettate verso il futuro. Rappresentano l'ansia di scavalcare il sapere antico e la volontà di garantire solide fondamenta alle rinnovate capacità di speculazione intellettuale dei moderni. Le *Navigazioni*, poste come sono ai limiti tra metodo filologico e metodo scientifico, simboleggiano la nuova concezione del mondo che Galileo "scoprirà" di là a poco.

The University of North Carolina at Chapel Hill

Opere citate

Adorno R., *The Discursive Encounter of Spain and America: The Authority of Eyewitness Testimony in the Writing of History*, "William and Mary Quarterly" 49.2 (1992), 210-228.

Ambrosini F., *Paesi e mari ignoti: America e colonialismo europeo nella cultura veneziana*, Venezia, Deputazione Editrice, 1982.

Anderson B., *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1991.

Asor-Rosa A. (a c. di), *Le questioni*, vol. 5 di *Letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1986.

_____, *La fondazione del laico*, in Asor-Rosa (a c. di), *Le questioni* 17-124.

Binotti L., *Liburnio traduttore della carta di Cortés: l'immagine del Nuovo Mondo e la "questione della lingua" in Italia*, in *Atti del Convegno internazionale "Italia ed Europa nella linguistica del Rinascimento. Confronti e relazioni"*, Istituto di Studi Rinascimentali, Ferrara, Presso l'Istituto, in stampa.

_____, *Cultural Identity and the Ideologies of Translation in Sixteenth-Century Europe: Italian Prologues to Spanish Chronicles of the New World*, in Lloyd Kramer (a c. di), "History of European Ideas", Winter 1992 Special Issue, "European Cultural Identity and the Non-Western World", Oxford, Pergamon Press, in stampa.

_____, *Los prólogos italianos a crónicas de la conquista*, in *Actas del XI Congreso Internacional de Hispanistas*, Irvine, 23-30 agosto 1992, in stampa.

Brading D. A., *The First America:The Spanish Monarchy, Creole Patriots and the Liberal State, 1492-1867*, Cambridge, Cambridge UP, 1991.

Caracciolo Aricò A. (a c. di), *L'impatto della scoperta dell'America nella cultura veneziana*, Roma, Bulzoni, 1990.

Certeau M., *The Writing of History*, traduzione di Tom Conley dall'ediz. francese *L'écriture de l'histoire* (1975), New York, Columbia UP, 1988.

Cochrane E. (a c. di), *The Late Italian Renaissance 1525-1630*, New York, Harper and Row, 1970.

Cortés, H., *Cartas de Relación*, a c. di Mario Hernández Sánchez-Barba, Madrid, Historia 16, 1985.

_____, *Letters from Mexico*, tradotte e curate da Anthony Pagden, New Haven, Yale UP, 1986.

Dionisotti C., *Niccolò Liburnio e la letteratura cortigiana*, in *Rinascimento europeo e Rinascimento veneziano*, Civiltà europea e civiltà veneziana, 3, Firenze, Sansoni, 1967, 25-46.

Eagleton T., *Ideology: An Introduction*, London, Verso, 1991.

Elliott J. H., *Cortés, Velázquez and Charles V*, in Cortés, *Letters* xi-xxxvii.

European-Americana, A Chronological Guide to Works Printed in Europe Relating to the Americas 1493-1776, vol. I, 1493-1600, a c. di John Alden, New York, Readex Books, 1980.

Ferro D., *Traduzioni di opere spagnole sulla scoperta dell'America nell'editoria veneziana del Cinquecento*, in Caracciolo Aricò 93-106.

Grande dizionario della lingua italiana, a c. di Salvatore Battaglia, Torino, UTET, 1961-.

Gerbi A., *La natura delle Indie Nove. Da Cristoforo Colombo a Gonzalo Fernández de Oviedo*, Milano, Ricciardi, 1975.

Gallo M., *Relaciones dialogicas en la literatura hispanoamericana*, "Filologia" 24.1-2 (1989), 115-32.

Guglielminetti M., *Il Messico a Venezia nel 1528: Benedetto Bordon e Hernán Cortés*, in Caracciolo Aricò 107-114.

Janson T., *Latin Prose Prefaces*, Stockholm, Almqvist and Wiksell, 1964.

Loesberg J., *Narratives of Authority: Cortés, Gómara, Díaz*, "Prose Studies" 6 (1983), 681-694.

López de Gómara F., *Hispania Victrix: Primera y segunda parte de la historia general de las Indias*, in *Biblioteca de Autores Españoles*, tomo 22, Madrid, Rivadeneyra, 1858, 155-455.

Milanesi M., *Introduzione*, in Ramusio, *Navigazioni*, I, XI-XXXIX.

Pagden A., *Translator's Introduction*, in Cortés, *Letters* xxxix-lx.

Pastor B., *Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia*, Buenos Aires, Ediciones del Norte, 1988.

Perelman Ch. e L. Olbrechts-Tyteca, *The New Rhetoric: A Treatise on Argumentation* (1958), traduzione di John Wilkinson e Purcell Weaver, Notre Dame, U of Notre Dame P, 1971.

Ramusio G. B., *Navigazioni e viaggi*, a c. di Marica Milanesi, 5 voll., Torino, Einaudi, 1978-1988.

Sapegno M. S., *"Italia', 'Italiani'*, in Asor-Rosa (a c. di), *Le questioni* 169-222.

Luigi Avonto

Un Robinson Crusoe genovese del Cinquecento in Oviedo e Garcilaso El Inca

Il navigante sconfitto dalla violenza del mare e dalla furia degli elementi è senza dubbio un vecchio tema della letteratura che da sempre esercita un fascino particolare su autori e lettori. L'*Odissea* omerica è il racconto delle navigazioni e dei naufragi di Ulisse, e naufragi e mostri marini già si trovano nella Bibbia.

Nell'età delle grandi scoperte geografiche, quando gli europei si lanciarono alla conquista degli oceani, i naviganti affrontarono peripezie anche più gravi di quelle vissute dai loro colleghi dell'antichità, peripezie delle quali restano vive testimonianze in una miriade di relazioni di sopravvissuti che si potrebbero tutte raggruppare, secondo la suggestiva definizione di uno studioso spagnolo, sotto il titolo di "storie tragico-marittime" (Martínez 126). Basti pensare che proprio in quell'epoca un grande autore come Gonzalo Fernández de Oviedo, cronista delle Indie, volle appositamente dedicare il libro L ed ultimo della sua monumentale *Historia General y Natural de las Indias* alla narrazione degli "Infortunios e naufragios", ossia delle tragedie del mare, occorsi a vari personaggi nella regione del Nuovo Mondo che gli era familiare — quella antillana e centroamericana — - fra il 1513 ed il 1548.

Che il tema dei naufragi e della lotta per la sopravvivenza dell'uomo in balia della furia del mare e degli elementi esercitasse un fascino particolare sull'antico storico spagnolo, è del resto confermato dal fatto stesso che Oviedo, prima ancora di iniziare i racconti che costituiscono la parte della propria opera dedicata agli "Infortunios e naufragios", narra alcune delle più notevoli peripezie nelle quali egli stesso si trovò coinvolto durante i suoi frequenti viaggi da un porto all'altro della regione caribica e centroamericana a bordo di piccole navi malandate e malsicure, alcune delle quali di sua stessa proprietà (*Historia* 306-07). Non solo, ma si ha pure qualche chiaro indizio che proprio al tema dei naufragi nei mari del Nuovo Mondo il grande storico delle Indie intendesse dedicare parte più ampia di quella tramandataci negli "Infortunios e naufragios" da lui narrati nella sua *Historia*.

Proprio a questo proposito, già nel 1932 l'illustre storico argentino Enríque de Gandía aveva segnalato l'esistenza, fra le pagine dell'*Historia*, di un accenno di Oviedo ad una vicenda di naufraghi che, se fosse stata scritta per intero, anziché soltanto riassunta in un'epigrafe di poche righe, "sarebbe stata molto più affascinante di quella di Robinson Crusoe" (Gandía 18). Si giudichi — osservava allora il Gandía — dal titolo del capitolo XIV del libro L, ove si fa appunto menzione di avventure che per nostra sfortuna il cronista omise di raccontare:

De un caso admirable de un marinero veneciano que estovo en una isla perdido dos años, e otro genovés ocho años; e cómo se juntaron en una isla éstos e otros perdidos; e cómo quedaron al cabo solos el veneciano y el genovés; e cómo después los sacó Dios de aquel trabajo.
(*Historia* 357)

Si tratta ovviamente, dato il contesto geografico in cui si situa l'*Historia* di Oviedo, di due marinai italiani al servizio della Spagna, uno veneziano e l'altro genovese, naufragati in qualche angolo sperduto del Mar dei Caraibi in epoca imprecisata, ma comunque collocabile, considerando il periodo in cui lo storico scrisse la sua celebre opera, nei primi decenni del XVI secolo. Quel che è dato di conoscere dallo scarno titolo del progettato capitolo dell'opera di Oviedo è comunque assai poco, dal momento che l'autore si limita a riferire che il marinaio veneziano rimase perduto su un'isola per due anni e quello genovese su un'altra per otto, che i due si incontrarono, insieme ad altri naufraghi, e furono alla fine gli unici due a sopravvivere e ad essere tratti in salvo. Questo, sino ad oggi, lo stato delle nostre conoscenze sull'argomento, poiché non mi risulta che nessuno studioso sia finora riuscito ad individuare la fonte del "caso admirable" dei due marinai italiani che Oviedo intendeva riferire nella sua *Historia*.

Grazie alle pazienti indagini d'archivio che sto da anni effettuando ai fini della ricerca di documentazione per una storia del contributo italiano alla conoscenza del Nuovo Mondo nei primi cinquant'anni del XVI secolo, ho avuto però l'occasione di imbattermi in un documento che mi pare possa finalmente fornire una risposta adeguata ai vari interrogativi sollevati dall'accenno di Oviedo alla vicenda poc'anzi ricordata, documento che ritengo pertanto doveroso, oltre che opportuno, portare all'attenzione degli studiosi.

Si tratta di una relazione, in spagnolo, del naufragio occorso nel 1528 al "maestre" genovese Juan, o Juan Bautista (ossia, Giovan Battista),[1] e ad altri marinai imbarcati su una nave spagnola in servizio nel Mar dei Caraibi, i quali furono sbattuti da una terribile tempesta su alcuni isolotti del cosiddetto *Banco de la Serrana*, ancor oggi così denominato e facente parte, con le isole di San Andrés, Providencia, Santa Catalina e gli isolotti e banchi di Roncador, Quitasueño, Bajo Nuevo e Serranilla, di un'Intendenza della Colombia detta di *San Andrés y Providencia*, posta ad est della costa del Nicaragua.[2]

---

[1] Avverto il lettore che mentre nel titolo della relazione questo personaggio viene ricordato semplicemente come *maestre Juan*, alla fine del documento egli stesso si firma come "maestre *Juan Bautista Ginovés*, vezino de Triana", ossia residente, come numerosi altri marinai genovesi a quel tempo emigrati in Spagna, nel ben noto quartiere sivigliano di Triana, situato lungo il Guadalquivir. Sulle colonie genovesi nel Sud della Spagna nei secoli XV e XVI, vedi Boscolo; Almagià; Avonto.

[2] Il limite verso il Nicaragua è dato dal meridiano di 82°0 ed il capoluogo, San Andrés, è situato a 12°31'40" di lat. N. Ricordo per inciso che la sovranità sul banco della Serrana, contesa fra Stati Uniti e Colombia, fu attribuita definitivamente alla Colombia con il trattato sottoscritto dai due Paesi

Il documento, che si trova nell'Archivo General de Indias di Siviglia, è intitolato *Relación de lo que hizo maestre Juan en los ocho años que estuvo en la ysla de la Serrana* (AGI, *Patronato* 18) ed è datato "año de 1537 que vino", ossia *anno 1537, quando venne* personalmente in Spagna il suddetto "maestre" Juan Bautista a fare relazione del suo naufragio. Per la precisione, desidero aggiungere che, avendo nel frattempo consultato varie raccolte documentarie edite per verificare se la relazione fosse già stata pubblicata da qualche altro studioso, ho potuto accertare che di essa esiste un'edizione curata da Luis Torres de Mendoza nel 1868 (Colección, X, 57-65), senza però alcuna indicazione di data e con omissioni ed errori di trascrizione che compromettono talora seriamente l'esatta comprensione del testo. Soltanto nell'indice del volume X della raccolta documentaria curata da Torres de Mendoza compare l'anno 1528 come data della relazione in questione, ma è bene avvertire che mentre quest'ultimo viene indicato nella relazione di "maestre" Juan Bautista semplicemente come anno in cui egli partì da Santo Domingo e fece naufragio al Banco della Serrana, la relazione stessa fu scritta invece oltre otto anni più tardi, ossia nei primi mesi del 1537, quando il naufrago genovese, salvato insieme ad un suo compagno di sventura da una nave di passaggio il 20 settembre 1536,[3] si trovava ormai in Spagna, e precisamente a Siviglia, per riferire il suo naufragio al "piloto mayor" della *Casa de Contratación*[4] ed inviare poi il documento attestante le sue vicissitudini all'imperatore Carlo V in persona.

Esaurita la discussione circa il problema di datazione dell'interessantissima relazione del marinaio genovese, la quale costituisce fra l'altro, in certo qual modo, il documento ufficiale della prima ricognizione a noi nota delle isole del Banco della Serrana, mi sia ora consentito di illustrarne il contenuto, dalla lettura del quale sarà facile desumere che il documento si accorda alla perfezione con il titolo del progettato capitolo XIV del libro L dell'*Historia* di Oviedo al punto di farmi ritenere che proprio alla vicenda narrata da "maestre" Juan Bautista lo storico spagnolo dovette riferirsi quando riassunse succintamente le notizie relative al "caso admirable" dei due naufraghi italiani sopra accennato.

Narra dunque Juan Bautista che trovandosi a Santo Domingo, nell'isola Española, si era colà imbarcato, alla vigilia delle Palme del 1528, e cioè il 4

---

l'8 settembre 1972. Sull'argomento vedi Vázquez Carrizosa. Colgo qui l'occasione per ringraziare vivamente S.E. il Dr.Raúl Orejuela Bueno, Ambasciatore della Colombia in Uruguay, e la Sig.ra Inés de Cuéllar, funzionaria dell'Ambasciata colombiana a Montevideo, per l'interessante materiale bibliografico su Quitasueño, Roncador e Serrana che vollero molto gentilmente mettere a mia disposizione.

[3] Questa data si desume dalle stesse dichiarazioni di "maestre" Juan Bautista, il quale afferma di essere stato salvato da una nave spagnola di passaggio che lo avvistò "un dia, víspera del Señor Sant Mateo", ossia la vigilia del giorno di S. Matteo — in altre parole, il 20 settembre (Cappelli, 87 e 142) — dopo otto anni di permanenza sull'isola Serrana.

[4] A quel tempo l'ufficio di "piloto mayor", massima autorità di Spagna nel campo della navigazione transoceanica, era tenuto dall'italiano Sebastiano Caboto.

aprile di quell'anno, sulla nave di un certo Pedro de Cifuentes, della quale era "maestre" e pilota un marinaio soprannominato Portogalete.[5] La nave, diretta all'isola Margarita, di fronte alla costa dell'attuale Venezuela, dove avrebbe dovuto portare rifornimenti per la fortezza ivi costruita dagli spagnoli qualche tempo prima, fece anzitutto scalo nel porto di Higuey, situato nella parte orientale dell'isola Española, dirigendosi poi all'isola di San Juan, attuale Puerto Rico, ove si fermò per cinque giorni. Da Puerto Rico, essa riprese il viaggio sino a toccare l'isola di Santa Cruz per farvi rifornimento d'acqua, ma, essendosi colà imbattuta in due canoe cariche di guerrieri indiani armati di archi e di frecce avvelenate, i quali impedirono all'equipaggio di sbarcare, fu costretta ad allontanarsi e a dirigersi all'isola di Piritu, posta a 30 leghe dalla cosiddetta costa delle Perle, un tempo famosa per i suoi banchi perliferi, di fronte all'attuale città venezolana di Barcelona.

È a questo punto che per il povero marinaio genovese e per i suoi compagni doveva iniziare una vera e propria odissea per il Mar dei Caraibi. Il pilota Portogalete, non riuscendo infatti a riconoscere la zona in cui si trovava, si diresse ad ovest costeggiando il continente fino a giungere ad un'isola detta di Guaimacarán nell'intento di farvi sosta per rifornirsi d'acqua di cui la ciurma aveva ormai urgente necessità, ma, non essendo riuscito a trovarne, fu costretto a dirigersi nuovamente verso la costa del continente, fino ad entrare in una piccola rada in prossimità di un villaggio di indiani non sottomessi agli spagnoli. La nave rimase lì ancorata per tutta la notte, finché, all'alba del giorno successivo, l'equipaggio poté scorgere undici canoe cariche di guerrieri indiani armati di archi e frecce avvelenate che si stavano rapidamente avvicinando al veliero. Giunti in prossimità di quest'ultimo, gli indigeni l'abbordarono chiedendo ai marinai asce di ferro ed uno di questi, un certo Battista, del quale l'autore della relazione ricorda che era anch'egli genovese, ritenendo che gli indiani avessero intenzioni pacifiche e volessero semplicemente barattare oggetti con gli spagnoli, commise l'imprudenza di abbandonare la nave per salire a bordo di una delle canoe. Non appena fu salito su quest'ultima, gli indiani si allontanarono dalla nave e si diressero rapidamente a terra portando con loro il malcapitato marinaio. "Maestre" Juan Bautista, autore della relazione, afferrò allora un archibugio e sparò contro gli indiani per indurli a liberare lo sventurato corregionale, ma, nonostante riuscisse ad uccidere il capo tribù ed altri due guerrieri, gli indiani, dopo aver lanciato numerose frecce contro la nave, riuscirono a fuggire a terra portando con loro il marinaio catturato. Di lui, scrive "maestre" Juan Bautista,

---

[5] Nella marina spagnola dell'epoca, il "maestre" veniva dopo il capitano ed il pilota; il suo grado corrispondeva, pertanto, a quello di nostromo capo o vice comandante. Egli era incaricato di far eseguire gli ordini del capitano della nave e di dirigere i marinai nelle guardie e nei servizi, come la manovra delle vele, gli ormeggi e gli ancoraggi. Esclusivamente sulle navi mercantili, come nel caso qui ricordato, il "maestre" poteva però essere anche comandante della nave e fungere, al tempo stesso, da pilota. In questo caso il "maestre" era sovente proprietario o comproprietario della nave, o rappresentante dei proprietari.

non si seppe più nulla, ma, considerando che gli indiani della zona erano sospettati di praticare l'antropofagia, tutto lascia presumere che la cattura di Battista genovese sia culminata in una tragedia.

Lasciato il luogo del combattimento, la nave riprese il suo viaggio lungo la costa venezolana, riuscendo finalmente a rifornirsi d'acqua alla foce di un fiume non meglio precisato. Dopo di che, vedendo che il pilota non conosceva la zona e non riusciva ad orientarsi, i marinai gli imposero di fare ritorno a Santo Domingo, ma, giunta la nave all'isola di Aruba, il pilota Portogalete, considerando la scarsità delle provviste a bordo e temendo di dover rendere conto del proprio operato alle autorità dell'Española qualora la nave fosse riuscita a ritornare a Santo Domingo, una volta sceso a terra si diede alla fuga, abbandonando i suoi compagni al loro destino.

"Maestre" Juan Bautista e i suoi compagni, privi ormai di pilota e senza ausilio di una qualsiasi guida che li potesse dirigere, poiché, come egli stesso scrive, tutti a bordo erano "novicios en el arte de la mar", decisero di fare di necessità virtù tentando da soli la via del ritorno a Santo Domingo.[6] Una notte, però, la nave fu improvvisamente investita da una violenta tempesta che spezzò entrambi gli alberi, trascinandoli in mare con tutte le vele, e aprì larghe falle nella chiglia attraverso le quali il veliero imbarcò acqua in gran quantità. Per sei giorni consecutivi la nave, ormai ridotta ad un relitto, andò alla deriva in balia della furia dei venti e del mare, finché una notte, in piena tempesta, essa andò ad incagliarsi su un banco in prossimità dell'isola Serrana, fracassandosi definitivamente.

A causa dell'oscurità della notte e della furia degli elementi, gli sventurati naufraghi non riuscirono subito ad avvistare il vicino isolotto della Serrana e rimasero pertanto sul banco ove la nave si era incagliata sino al momento in cui qualcuno scorse il biancheggiare della spiaggia prospiciente. Con grande presenza di spirito, "maestre" Juan Bautista estrasse allora dalla cassa in cui custodiva i propri effetti personali un corno contenente polvere da sparo ed un acciarino che sarebbero potuti servire per accendere il fuoco a terra e, dopo aver stretto fra i denti l'acciarino, si gettò coraggiosamente fra le onde, raggiungendo a nuoto l'isola Serrana.

Una volta messi al sicuro l'acciarino e la polvere, il marinaio genovese tornò nuovamente al relitto della nave e, dopo aver legato insieme vari cavi degli ormeggi che poté trovare a bordo, ne fece uno lungo con l'intenzione di utilizzarlo per trarre in salvo sull'isola i suoi compagni. Dopo di che, afferrò

---

[6] È probabile che il genovese Juan Bautista, forse un po' più esperto o più anziano dei suoi colleghi, fosse da questi designato a fungere da "maestre" proprio in quel momento cruciale, in sostituzione del "maestre"-pilota che aveva disertato ad Aruba. Ciò potrebbe spiegare il grado di "maestre" con cui egli appunto si firma nella sua relazione. Questa mia ipotesi parrebbe del resto confermata dal fatto che al momento del naufragio della nave, proprio Juan Bautista dimostrò un coraggio esemplare, riuscendo fra l'altro, come vedremo fra poco, a salvare alcuni dei suoi compagni.

l'estremità della fune e raggiunse nuovamente a nuoto l'isola Serrana, ove assicurò il cavo a terra per consentire agli altri naufraghi di raggiungere la riva sorreggendosi ad esso.

All'alba del giorno successivo, i naufraghi poterono constatare che la marea della notte s'era portata via anche gli ultimi relitti della nave, cosicché, ad eccezione della polvere da sparo e dell'acciarino messi al sicuro da "maestre" Juan Bautista, non si poté recuperare nulla che potesse essere di qualche utilità alla loro sopravvivenza sull'isola. Non solo, ma in mancanza di pietra focaia, che il marinaio genovese non era riuscito a trovare al momento del terribile naufragio, anche l'acciarino e la polvere rimasero inservibili e i poveri naufraghi furono costretti per quasi due mesi ad alimentarsi di carne cruda di uccelli e lupi marini che venivano all'isola e a bere il sangue di questi ultimi in mancanza d'acqua.

Considerando impossibile sopravvivere a lungo in quelle disperate condizioni, alcuni naufraghi decisero allora di costruire una zattera di fortuna con legni che il mare aveva portato a riva, legandoli insieme con strisce di cuoio ricavate dalle pelli dei lupi marini. Con quella rudimentale imbarcazione, essi speravano di poter raggiungere qualche terra abitata per chiedere soccorsi.

Dalla narrazione di "maestre" Juan Bautista possiamo desumere che i marinai che erano riusciti a mettersi in salvo sull'isola Serrana dopo il naufragio della nave erano in tutto sei: di questi, tre lasciarono l'isola affidandosi alla zattera e trovando quasi certamente la morte in mare di lì a poco, mentre altri tre, e precisamente lo stesso "maestre" Juan Bautista, un marinaio spagnolo di nome Moreno de Malaga ed un ragazzo, rimasero sull'isola ritenendo troppo pericoloso avventurarsi in alto mare a bordo di un'imbarcazione così malsicura.

Trascorsi quattro giorni dalla partenza degli altri compagni, il marinaio Moreno de Malaga, ormai gravemente infermo per la mancanza d'acqua e per l'alimentazione esclusivamente a base di carne cruda degli animali cacciati sull'isola, impazzì in preda ad una grave crisi e, lacerandosi a morsi le braccia, morì "como rabiando" (AGI, *Patronato* 18, "Relación"). Il tragico episodio avvenne, come precisa il "maestre" genovese, intorno al mese di agosto del 1528, cosicché, se teniamo conto che i naufraghi avevano ormai trascorso, fino a quel momento, circa due mesi sull'isola Serrana, il naufragio della nave con cui essi erano partiti da Santo Domingo all'inizio di aprile di quell'anno dovette avvenire al principio del mese di giugno.

Vedendo che gli altri compagni avevano lasciato l'isola a bordo della zattera, che il povero Moreno era morto in preda ad una crisi spaventosa e che l'unico compagno di sventura rimastogli era il ragazzo, "maestre" Juan Bautista cercò allora di trovare qualche rimedio alla disperata situazione. Servendosi di scudi di tartarughe marine, il naufrago genovese cominciò a scavare buche in varie parti dell'isola nella speranza di trovare acqua dolce, ma, come egli scrive, essendo l'isola di limitate dimensioni e situata in pieno mare, la poca acqua che riusciva ad estrarre era quasi salata quanto quella marina e per poter essere ingerita doveva essere mescolata con il sangue dei lupi marini.

Durante tutto questo tempo non piovve mai, cosicché Juan Bautista ed il ragazzo non poterono neppure alleviare i loro stenti bevendo acqua piovana. Nella speranza di qualche temporale, i due naufraghi avevano scavato buche nella sabbia e le avevano ricoperte con pelli di lupi marini per raccogliere in esse e in alcuni gusci di molluschi detti "cobos"[7] un po' d'acqua, ma quando finalmente, intorno al mese di ottobre, piovve un po', l'acqua piovana non poté durare a lungo poiché si disperse ben presto nella sabbia. La poca che i due naufraghi riuscirono a raccogliere dovette, fra l'altro, essere ugualmente mescolata al sangue dei lupi marini, poiché i loro stomaci, messi a dura prova dall'acqua salmastra bevuta per tanto tempo, reagirono con terribili bruciori all'ingestione di acqua dolce.

Avvicinandosi ormai la brutta stagione e non avendo fuoco con cui riscaldarsi e cucinare, il marinaio genovese decise di costruire una zattera di piccole dimensioni che potesse sorreggerlo sino al punto del banco in cui era naufragata la nave al fine di poter recuperare dal fondale qualcosa che servisse ad accendere il fuoco e, munita la zattera di una pietra a guisa di rudimentale ancora, si diresse al luogo in cui era affondata la nave. Ancorò la zattera in un punto in cui vi era un braccio e mezzo di profondità e, dopo essersi più volte immerso sott'acqua, riuscì finalmente a portare in superficie una selce che poté adattare all'acciarino per far fuoco. Da questo momento, le condizioni dei due miseri naufraghi migliorarono un po', sebbene entrambi vivessero nel continuo timore che uno di loro due potesse da un momento all'altro morire, abbandonando il compagno a sicura morte.

Ogni notte "maestre" Juan Bautista e il ragazzo accendevano un fuoco nella speranza che qualche nave di passaggio potesse avvistarlo e trarli in salvo, finché una notte il fuoco fu scorto da due marinai di una nave anch'essa perdutasi qualche tempo prima in quei paraggi, i quali avevano fatto naufragio su un altro isolotto a due leghe di distanza da quello in cui si trovavano Juan Bautista ed il suo compagno. Costoro costruirono pertanto una zattera, vennero all'isola in cui si trovavano il "maestre" genovese ed il ragazzo e, unitisi a questi ultimi, trascorsero insieme circa cinque anni sulla stessa isola.

Dalla relazione di "maestre" Juan Bautista, apprendiamo poi che i quattro naufraghi decisero in quel tempo di costruire un'imbarcazione con alcuni legni portati dal mare[8] e a tale scopo allestirono anche una fucina per lavorare il ferro, utilizzando come mantici rudimentali alcune pelli di lupi marini. Il ferro col quale fabbricare i chiodi ed una sega per tagliare il legname fu recuperato dallo stesso Juan Bautista, nel punto in cui era affondata la sua nave, da alcuni oggetti

---

[7] Il "cobo" è il piu grande mollusco testaceo delle Antille e dei Caraibi. Il suo guscio, di colore madraperlaceo, raggiunge un diametro di 25 cm.

[8] I naufraghi dovettero ricorrere a questi legni, con ogni probabilità relitti di navi naufragate o tronchi d'albero provenienti da altre isole della zona, portati dal mare, in quanto l'isola Serrana è un isolotto sabbioso privo di vegetazione arborea.

di questo metallo destinati alla chiesa di Cubagua[9] e finiti in fondo al mare al momento del naufragio. Come vele, i naufraghi utilizzarono pelli di lupi marini conciate alla meglio e, quando l'imbarcazione fu ultimata, i quattro salirono a bordo pensando di poter così raggiungere l'isola di Giamaica.[10] A breve distanza dalla riva, però, "maestre" Juan Bautista, notando che nella barca filtrava troppa acqua poiché le assi erano commesse insieme non con pece, ma semplicemente con grasso di lupi marini mescolato a carbone di legna ridotto in polvere, e pensando che nessuno avrebbe potuto salvarsi, chiese di essere ricondotto sull'isola. A lui si unì uno dei due nuovi compagni, mentre l'altro ed il ragazzo preferirono tentare la sorte a bordo della rudimentale imbarcazione. Di questi ultimi non si seppe più nulla, ma quasi certamente furono inghiottiti dal mare, poiché, come scrive "maestre" Juan Bautista, "los tiempos les fueron adversos" (AGI, *Patronato* 18, "Relacion"). Dalla relazione del naufrago genovese, si apprende che dal momento dell'incontro con i due naufraghi dell'altra isola, questi ultimi trascorsero con lui ed il ragazzo circa cinque anni sull'isola Serrana, mentre dalle scarne notizie forniteci da Oviedo nel titolo del progettato capitolo della sua *Historia* che già ho avuto occasione di trascrivere, si può desumere che il marinaio che si unì a "maestre" Juan Bautista quando gli altri naufraghi decisero di tentare di raggiungere la Giamaica aveva trascorso in precedenza due anni sull'isolotto vicino all'isola Serrana. Se consideriamo poi che dalla relazione oggetto di questo studio risulta che gli unici due superstiti rimasero

---

[9] Cubagua è un'isola del Venezuela situata fra la costa del continente e l'isola Margarita. Essa forma due canali con la costa continentale a sud. Fu scoperta da Cristoforo Colombo il 14 agosto 1498, durante il suo terzo viaggio. Fra il 1510 ed il 1512 Cubagua divenne il primo insediamento spagnolo nel territorio dell'attuale Venezuela, poiché in quel periodo vi si stabilirono alcuni coloni provenienti da Santo Domingo con l'intenzione di sfruttare i ricchi banchi perliferi della zona.

[10] È probabile che i due nuovi naufraghi incontrati da "maestre" Juan Bautista, prima di fare naufragio con l'altra nave che si era venuta a trovare nei paraggi del Banco della Serrana, avessero fatto scalo alla Giamaica e pensassero, pertanto, di non essere troppo lontani da tale isola. Il "maestre" genovese sembrerebbe quindi fare riferimento, nella sua relazione, più alle supposizioni dei suoi due nuovi compagni circa la vicinanza alla Giamaica, che alle proprie, soprattutto se pensiamo che nella prima parte della sua relazione, quando narra il viaggio lungo la costa venezolana, Juan Bautista scrive che la sua nave cominciò a perdersi in prossimità della costa delle Perle, poiché il pilota Portogalete non riuscì a riconoscere la zona, e aggiunge poco dopo che né lui né i suoi compagni sapevano dove si trovavano. La mia ipotesi parrebbe inoltre confermata dal fatto che solo marinai che avessero fatto naufragio al Banco della Serrana a bordo di una nave proveniente dalla Giamaica avrebbero potuto ritenere di trovarsi non troppo lontani da quell'isola delle Antille, la quale è situata a ragionevole distanza dal Banco della Serrana, a nord di quest'ultimo, mentre, nel caso di "maestre" Juan Bautista, la sua nave, prima di fare naufragio, aveva compiuto una lunga navigazione in prossimità della costa venezolana del continente, molto a sud-est del suddetto banco, ed era stata poi sospinta alla deriva verso ovest e nord da una terribile tempesta durata vari giorni sino ad infrangersi in prossimità dell'isola Serrana. Basterà, per convincersene, dare uno sguardo ad una carta del Mar Caribico, nella quale il Banco della Serrana risulta appunto situato ad una distanza non enorme dalla Giamaica, mentre la costa venezolana del continente, lungo la quale aveva navigato il genovese Juan Bautista, si trova molto più a sud-est, a grande distanza dal banco in questione.

sull'isola Serrana ancora per altri tre anni finché furono tratti in salvo da una nave di passaggio il 20 settembre 1536, gli otto anni indicati da Oviedo come periodo della permanenza del marinaio genovese sull'isola risultano pienamente documentati, tanto più quando si ricordi che il suo naufragio avvenne nel giugno del 1528 e il suo salvataggio nel settembre del 1536. Juan Bautista dovette pertanto trascorrere alla Serrana cinque mesi (dal giugno all'ottobre 1528) con il ragazzo che poi decise di lasciare l'isola, cinque anni con i naufraghi venuti dall'isola vicina ed infine altri tre anni con il marinaio che all'ultimo momento decise come lui di rinunciare al tentativo di passare alla Giamaica.

Quanto a quest'ultimo compagno di Juan Bautista, egli doveva aver fatto naufragio sull'isolotto vicino all'isola Serrana qualche tempo prima del genovese, probabilmente nel 1527. Stando alle scarne informazioni che si possono desumere dal titolo di Oviedo al quale ho più volte accennato, costui aveva già trascorso circa due anni sull'isolotto in cui si trovava prima di incontrare "maestre" Juan Bautista, cosicché, considerando che anch'egli fu tratto in salvo con il genovese il 20 settembre 1536, possiamo ritenere che il suo soggiorno al Banco della Serrana fosse durato complessivamente oltre nove anni. Orbene, se, come tutte le circostanze fin qui descritte lasciano supporre, il naufragio succintamente ricordato da Oviedo nella sua *Historia* va identificato con quello riferito nella relazione di Juan Bautista, allora l'ultimo compagno del genovese dovrebbe proprio essere quel marinaio veneziano di cui parla il cronista spagnolo quando ci informa che egli passò su un'altra isola con un compagno, dove si unì ad un naufrago genovese lì incontrato, finché solo il veneziano ed il genovese riuscirono a sopravvivere e ad essere tratti in salvo.

Tornando ora alla relazione di "maestre" Juan Bautista, dal documento apprendiamo che dopo la partenza dei due naufraghi che intendevano raggiungere la Giamaica, il genovese ed il suo nuovo compagno allestirono piccole imbarcazioni servendosi di pelli di lupi marini e con esse perlustrarono a lungo, di isola in isola, tutto il Banco della Serrana allo scopo di cercare cose che potessero servire alla loro sopravvivenza.

Stando alle informazioni che, secondo quanto egli stesso scrive, Juan Bautista fornì più tardi in Siviglia al "piloto mayor" della *Casa de Contratación*[11] dopo essere stato tratto in salvo e condotto in Spagna al fine di fare relazione della sua vicenda e della ricognizione da lui effettuata del Banco

---

[11] Come ho già accennato, a quel tempo era "piloto mayor" della *Casa de Contratación* l'italiano Sebastiano Caboto, il quale fra le altre incombenze del suo ufficio aveva anche quella di aggiornare il "padrón real" — ossia la carta generale delle scoperte effettuate — sulla base di mappe, schizzi ed informazioni sulle terre visitate, fornitegli da piloti e marinai. Nel 1536, e quindi pochi mesi prima dell'arrivo a Siviglia di "maestre" Juan Bautista, era stato specificamente rinnovato a Caboto l'incarico di rivedere e aggiornare il "padrón real" (Medina I, 341) al fine di rendere più sicura la navigazione delle navi spagnole dirette alle Indie. Ciò spiega dunque il perché "maestre" Juan Bautista avesse dovuto incontrarsi con il "piloto mayor" e fornirgli le informazioni in suo possesso circa il pericolosissimo Banco della Serrana.

della Serrana nei lunghi anni di forzata permanenza in quel luogo, tale banco si estendeva per circa dodici leghe di lunghezza e tutt'intorno la profondità del fondo marino superava di poco la misura di un braccio. Nella zona si trovavano diciassette piccole isole, cinque delle quali poco più grandi delle altre. "Maestre" Juan Bautista aggiunge inoltre di aver indicato a Francisco Gutiérrez, funzionario della *Casa de Contratación* di Siviglia incaricato di costruire "cartas de marear" per le navi dirette alle Indie,[12] i punti in cui queste sarebbero potute passare incolumi nel caso fossero venute a trovarsi in prossimità degli isolotti del Banco della Serrana. A tale riguardo egli afferma nella sua relazione che fra quelle isole era riuscito a localizzare soltanto tre passaggi possibili per le navi, nei quali il fondo raggiungeva le cinque braccia e precisa di essere ben certo di quanto da lui dichiarato, avendo egli effettuato più volte, insieme al suo compagno, un'accurata ricognizione del fondo di detti passaggi, nei quali non aveva trovato relitti di navi naufragate nei paraggi.

Desidero richiamare l'attenzione del lettore su questa accurata ricognizione del Banco della Serrana effettuata da "maestre" Juan Bautista e dal suo compagno e sulla registrazione nelle "cartas de marear" spagnole dei dati forniti dal naufrago genovese nel 1537, allorché giunse a Siviglia a fare relazione delle sue peripezie alle autorità della *Casa de Contratación*, in quanto le informazioni fornite dal marinaio non solo risultarono indubbiamente preziose "para la guarda de las naos" (AGI, *Patronato* 18, "Relación"),[13] ma costituiscono anche, per così dire, l'atto ufficiale di esplorazione delle isole del Banco della Serrana, le quali, da quel momento, per merito dell'eroico naufrago genovese sino ad oggi rimasto completamente ignorato negli annali delle scoperte geografiche, furono fissate sulle carte nautiche onde evitare ad altri marinai le terribili esperienze vissute da Juan Bautista e dai suoi compagni.

Riprendendo la narrazione delle proprie vicende dopo l'interessantissima digressione relativa ai dati sul Banco della Serrana, "maestre" Juan Bautista scrive poi di aver soggiornato varie volte, durante la sua lunga ricognizione del banco, nelle isole della zona. Durante l'esplorazione di queste isole, il genovese ed il suo compagno si nutrivano di uova di tartarughe e della carne dei lupi marini ivi

---

12 Questo Francisco Gutiérrez non compare nella copiosa documentazione raccolta da J. T. Medina intorno all'attività dell'ufficio idrografico diretto da Caboto nella sua qualità di "piloto mayor" (Medina I, 319-55). Potrebbe comunque trattarsi di un membro della stessa famiglia di quel Diego Gutiérrez che proprio in quel periodo era stretto collaboratore a Siviglia di Sebastiano Caboto ed aveva, insieme al figlio Sancho, un'officina per la costruzione di "cartas de marear, agujas, regimientos, balestillas y todos instrumentos de marear así para las Indias que para el Levante y el Poniente" (Medina I, 355). Oltre all'ipotesi che Francisco Gutiérrez fosse un familiare di Diego, non escluderei però neppure che il naufrago genovese abbia erroneamente ricordato il nome di Gutiérrez come Francisco anziché Diego.

13 Si noti, a questo proposito, che le navi delle "flotas de Indias" in viaggio da Cartagena all'Avana con i loro preziosi carichi passavano proprio in prossimità del Banco della Serrana. Basti ricordare che in questi paraggi fece naufragio, nel 1605, la flotta comandata da Luis de Córdoba, la quale perdette quattro galeoni con 1300 uomini (Thomazi 153-54).

cacciati, alimentazione che non differiva da quella da loro praticata nell'isola in cui vivevano abitualmente. I due dormivano vestiti di pelli di lupi marini e a volte si trattenevano per più di un mese sugli altri isolotti senza tornare all'isola dove avevano fissato la loro dimora.

Nella speranza di essere avvistati da qualche nave di passaggio, i due naufraghi avevano costruito, nella loro isola, due torrette di pietra a secco, senza cemento, rispettivamente situate nella parte nord e nella parte sud dell'isola. Ciascuna di esse aveva un perimetro di 16 braccia e un'altezza di 4 ed era munita di scale per poter salire a scrutare il mare dall'alto. In una delle due torrette "maestre" Juan Bautista ed il suo compagno avevano accatastato legna, alghe e sterpi per accendere il fuoco, nella speranza di essere così avvistati da qualche nave in navigazione nei paraggi.

Oltre alle torrette, i due naufraghi costruirono anche una peschiera con 22 braccia di parete per poter catturare pesci, utilizzando pietre estratte dal fondo marino, poiché, come spiega il "maestre" genovese, sull'isola non vi erano pietre, ma soltanto sabbia. Mediante evaporazione dell'acqua di mare contenuta nei fori delle pietre estratte dal fondo, i due ottenevano il sale necessario per condire il misero cibo che riuscivano a procurarsi e, per potersi riparare dal sole, dai venti e dalle intemperie, edificarono anche una capanna coperta di pelli di lupi marini. Con le pelli degli stessi animali, i due naufraghi confezionavano i loro vestiti e le coperte per i loro giacigli. Per alcuni mesi all'anno si dedicavano alla raccolta delle uova che le tartarughe marine depositavano nella sabbia vicino al mare, le quali uova, una volta seccate al sole, fornivano alimento anche per l'inverno.

A volte, in mancanza d'altro, "maestre" Juan Bautista ed il suo compagno erano costretti ad accontentarsi della carne degli uccelli marini che riuscivano a catturare o di radici di erbe che crescevano sull'isola. Dopo tre anni di questa vita dal momento in cui erano partiti gli altri due naufraghi che avevano preferito tentare la disperata impresa di raggiungere la Giamaica, e dopo complessivi otto anni trascorsi sull'isola Serrana, il giorno della vigilia di S. Matteo, verso mezzogiorno, ossia il 20 settembre 1536, Juan Bautista ed il suo compagno riuscirono finalmente a scorgere una nave all'orizzonte. Pieni di speranza e di trepidazione, i due corsero in fretta alla torretta dove avevano accatastato la legna e, dopo aver acceso un fuoco e fatto abbondante fumo, videro con immensa gioia che dalla nave veniva calata in mare una scialuppa con a bordo alcuni uomini. Quando la lancia giunse a riva, il "maestre" della nave e i marinai saltarono a terra e, incontrati i due naufraghi miracolosamente sopravvissuti per tanti anni in condizioni così precarie, ascoltarono allibiti il racconto delle vicissitudini di Juan Bautista e del suo compagno.

Come d'uso in simili circostanze, lo scrivano della nave stese una relazione del racconto del "maestre" genovese e, poco dopo, il veliero fece rotta verso il porto dell'Avana con i due naufraghi a bordo. Juan Bautista ricorda poi che dopo l'arrivo della nave all'Avana, l'"adelantado" Don Pedro de Alvarado, che si

trovava allora in quella città ed era stato informato dal "maestre" del veliero dell'incredibile vicenda dei due naufraghi da lui tratti in salvo, volle ricevere personalmente i due valorosi marinai per ascoltare dalla loro viva voce il racconto delle loro peripezie. Dopo di che, l'"adelantado" li mise entrambi sotto la propria protezione, fornendo a "maestre" Juan Bautista i mezzi per recarsi in Spagna a far relazione del suo naufragio e all'altro marinaio ogni aiuto per consentirgli di continuare a vivere nelle Indie.[14]

A conclusione della propria relazione, il "maestre" genovese scrive all'imperatore Carlo V di aver dimenticato di esporgli alcuni particolari della sua vicenda, non avendogli consentito la memoria, dopo tanti anni di sofferenze, di riferire con ordine la sua dura esperienza di naufrago al Banco della Serrana. Gli ultimi dettagli delle peripezie che Juan Bautista riferisce al sovrano sono in parte già noti per essere accennati nelle pagine precedenti del documento. Ciò nonostante, vale la pena di riferirli ugualmente ad ulteriore precisazione di quanto da lui già riferito e per il fatto che alcuni di essi costituiscono un'aggiunta del tutto nuova rispetto a quanto precedentemente narrato.

Scrive dunque il "maestre" genovese all'imperatore che ciò che maggiormente affliggeva sia lui che il suo compagno durante le notti trascorse sulle isole del Banco della Serrana, erano i morsi dei granchi e di altri crostacei. Per evitare tale inconveniente durante il sonno, i due naufraghi si erano confezionati sacchi di pelli di lupi marini nei quali poter dormire senza tale tormento. Sovente essi erano però costretti a dormire durante il giorno e a vegliare durante la notte per pescare. Molte volte, non potendo avere acqua da bere per due o tre giorni consecutivi, i due infelici non avevano neppure la forza di scambiare qualche parola fra di loro e si appartavano, ciascuno nel proprio angolo, pregando in silenzio Iddio affinché li soccorresse.

Non dobbiamo quindi stupirci se, in condizioni così disperate, i due naufraghi, fiaccati dalla sete, dal sole, dalle intemperie e dalla quotidiana durissima fatica per procurarsi cibo, giungessero persino ad avere orrende allucinazioni che attribuivano alla presenza del demonio. Narra infatti il "maestre" genovese che un giorno, mentre stava seduto sulla spiaggia intento a fabbricare un amo per pescare, fu colto dalla disperazione al punto di pregare il demonio affinché mettesse fine alle sue indicibili sofferenze, visto che Iddio non voleva soccorrerlo traendolo in salvo da quel luogo deserto dove aveva ormai trascorso otto lunghi anni. La notte stessa, essendosi alzato per orinare, Juan Bautista scorse improvvisamente, contro una parete della sua misera dimora, una creatura mostruosa che la sua immaginazione scossa e allucinata subito identificò con il diavolo:

Vilo . . . de una forma peor de la que con que le pintan, con una nariz muy roma, y

---

[14] È quindi probabile che quest'ultimo sia poi passato in Guatemala al servizio di Pedro de Alvarado.

echaba por la nariz como humo y por los ojos fuego, y los pies como grifo, y las colas como de murcielagos, y las piernas propias de hombre, y los cabellos muy negros, con dos cuernos no muy grandes.
(AGI, *Patronato* 18, "Relación")

Dopo aver svegliato il suo compagno, Juan Bautista percorse con lui tutta l'isola munito di un crocifisso di legno per allontanare il demonio. Da quel momento, il diavolo non riapparve più a nessuno dei due, anche se, a causa dello spavento subito, il "maestre" genovese credette nelle notti successive, per ben due volte, di sentire dei passi in prossimità della capanna in cui riposava.

Juan Bautista riferisce quindi a Carlo V come traeva sostentamento dalle uova delle tartarughe marine trovate sull'isola. Egli scrive che l'albume di queste uova, una volta che esse erano tenute sotto terra per qualche tempo, si trasformava in acqua, consentendo cosi ai due naufraghi di avere di che placare un po' la sete per cinque mesi l'anno.[15] Altra acqua veniva raccolta, quando pioveva, in pelli di lupi marini collocate su buche scavate nel terreno e in conchiglie di molluschi. Quando vi era burrasca e non si poteva pescare, i due infelici catturavano alcuni dei numerosi uccelli marini che venivano all'isola, strappavano loro dal becco il pesce che portavano ai piccoli e, in mancanza d'altro, mangiavano anche la carne assai poco appetibile di tali uccelli.

Per due mesi l'anno, aprile e maggio, "maestre" Juan Bautista ed il suo compagno raccoglievano uova di tartaruga, le lavavano e le facevano seccare al sole, riuscendo così a conservare il prezioso alimento per i sette mesi coincidenti con la brutta stagione, che il genovese definisce nella sua relazione come inverno.[16]

---

[15] Come si desume dalla narrazione di "maestre" Juan Bautista, il clima dell'isola e del Banco della Serrana era caratterizzato da circa cinque mesi molto soleggiati, senza piogge, e da altri sette di brutta stagione, con piogge più frequenti e forti burrasche. Durante i cinque mesi più secchi, il marinaio genovese ed il suo compagno, non potendo disporre di acqua piovana, erano pertanto costretti a placare la loro sete con l'albume contenuto nelle uova delle tartarughe marine o con l'acqua salmastra attinta dai pozzi da loro scavati nell'isola, mescolata a sangue di lupi marini. (Sul clima della zona, si veda anche la nota successiva.)

[16] Per quanto riguarda il clima del Banco della Serrana, va osservato che tali isole si trovano nella zona nord dei tropici americani, caratterizzata da una scarsa variazione stagionale di temperatura, da un marcato contrasto stagionale di piogge e da un brusco flusso dei venti. Gli alisei soffiano dall'Atlantico verso ovest, investendo le isole al largo del continente, e spingono le acque del Mar dei Caraibi contro le coste centroamericane. Fu appunto in tale zona della corrente degli alisei che gli spagnoli fecero le loro prime esperienze di vita ai tropici. Come scrive C. O. Sauer (*Descubrimiento* 19), essi non soffrivano troppo né il caldo né il freddo, poiché le temperature estreme sono mitigate, nella zona caribica, dal libero movimento delle masse d'aria e quando il sole è più alto piove. Ciò nonostante, siccome gli spagnoli e gli europei originari dell'area mediterranea provenivano da paesi in cui piove in inverno, essi chiamarono *inverno* la stagione delle piogge nelle terre situate nel Mar dei Caraibi, sebbene, secondo il calendario, tale stagione coincida con l'estate e l'autunno europei. Sarebbe dunque più appropriato definire il contrasto stagionale nei Caraibi come stagione secca e stagione delle piogge. Tenendo presenti queste

Molte notti i due vegliavano nella peschiera di pietra che avevano costruito con grande fatica e pescavano i pesci che vi entravano. Nel mese di gennaio, quando le femmine dei lupi marini venivano a partorire sulla spiaggia, i due naufraghi uccidevano i piccoli per procurarsi carne meno indigesta di quella degli animali adulti e, servendosi di grosse conchiglie, estraevano inoltre dai loro stomaci il latte appena succhiato, lo facevano quindi bollire nelle conchiglie stesse e lo bevevano per quanto acido fosse. Le pelli dei lupi marini uccisi venivano messe a mollo per qualche giorno per poterle meglio pelare e, una volta seccate al sole, venivano utilizzate dai due naufraghi per confezionarsi gli abiti.

Il "maestre" genovese conclude la sua avvincente e commovente relazione all'imperatore, ricordando che durante tutto il tempo in cui egli soggiornò alla Serrana cadde gravemente infermo per due volte, entrambe nel mese di agosto, e che in tali occasioni dovette da solo praticarsi salassi di sangue.[17]

Tempra solidissima, dunque, quella dell'eroico Juan Bautista, e non solo dal punto di vista fisico. Lungi dal chiedere favori al sovrano come compensazione della dura esistenza di naufrago che era stato costretto a condurre per oltre otto anni nelle lontane isole deserte del Banco della Serrana — favori che non pochi suoi contemporanei erano soliti richiedere per molto meno — il "maestre" genovese si preoccupa infatti soltanto di mettere la propria esperienza al servizio dei marinai che dovessero per disavventura trovarsi un giorno nelle sue stesse condizioni, offrendo loro un vero e proprio manuale di sopravvivenza basato sull'esperienza vissuta e sollecitando al tempo stesso le autorità della *Casa de Contratación* di Siviglia a prendere buona nota delle informazioni da lui fornite affinché altre navi non debbano subire la sorte di quella con cui egli fece naufragio in quello sperduto angolo del Mar dei Caraibi.

Esaurito il compito di far conoscere al lettore quella che ritengo debba essere considerata come la fonte del progettato capitolo XIV del libro L dell'*Historia* di Oviedo, desidero avvertire, a conclusione del presente studio, che l'interesse che riveste la relazione di questo autentico Robinson Crusoe genovese del Cinquecento non si limita soltanto allo stretto rapporto che il documento sembra

---

considerazioni, si comprende pertanto chiaramente la ragione per cui "maestre" Juan Bautista definisce come *inverno* i sette mesi in cui erano più frequenti le piogge e i forti venti. Il brusco cambiamento stagionale doveva verificarsi, all'isola Serrana, intorno al mese di giugno, mese durante il quale la nave con cui fece naufragio il "maestre" genovese fu appunto investita da una terribile tempesta di vari giorni in pieno Mar dei Caraibi, andando poi ad infrangersi sui pericolosissimi banchi in prossimità della citata isola. Ciò pare del resto confermato dal fatto stesso che nella sua relazione Juan Bautista scrive che egli ed il suo compagno si dedicavano per due mesi all'anno, ossia *aprile* e *maggio*, a raccogliere uova di tartaruga e a farle seccare al sole al fine di poterne conservare il prezioso alimento per i sette mesi coincidenti con la brutta stagione.

[17] Il salasso consisteva nel praticare un'incisione in corrispondenza di qualche vaso sanguigno di una certa importanza affinché l'infermo perdesse sangue in quantità sufficiente a rendere quest'ultimo meno denso. Anticamente si riteneva infatti che il salasso potesse liberare l'ammalato dai "cattivi umori" che avevano provocato l'infermità di cui soffriva.

avere con la vicenda dei due marinai italiani alla quale accenna il celebre cronista delle Indie nella parte della sua opera dedicata agli "Infortunios e naufragios". La relazione del genovese Juan Bautista dovette infatti certamente confluire, sebbene di seconda mano, attraverso la tradizione orale, e con conseguente alterazione di taluni dettagli, anche in un capitolo dell'opera di un altro grande cronista delle Indie della generazione successiva a quella cui appartenne Oviedo: mi riferisco ai *Comentarios Reales* dell'Inca Garcilaso de la Vega, il quale, nel capitolo VII del libro I della sua opera, dedicato alla spiegazione dell'origine dei nomi nuovi attribuiti a diverse terre ed isole americane, ricorda appunto l'isola Serrana, affermando che tale nome le derivò da un certo Pedro Serrano, un marinaio spagnolo che fece naufragio in quei paraggi e la cui vicenda, come meglio si vedrà fra poco, presenta fortissime analogie con quella del marinaio genovese autore della relazione che già conosciamo:

> La isla Serrana que está en el viaje de Cartagena a La Habana, se llamó así por un español llamado Pedro Serrano, cuyo navío se perdió cerca de ella, y él solo escapó nadando, que era grandisimo nadador, y llegó a aquella isla, que es despoblada, inhabitable, sin agua ni leña, donde vivió siete años con industria y buena maña que tuvo para tener leña y agua y sacar fuego . . ., de cuyo nombre llamaron la Serrana aquella isla y Serranilla a otra parte que está cerca de ella, por diferenciar la una de la otra.
> (*Comentarios Reales* 21-22)

Dopo aver definito la vicenda qui succintamente esposta come "un caso historial de grande admiración" (*Comentarios Reales* 21) — parole che richiamano inevitabilmente alla mente il "caso admirable" accennato da Oviedo negli "Infortunios e naufragios" della sua *Historia* — Garcilaso aggiunge di ritenere forse opportuno parlarne più diffusamente in altra parte della sua opera, ed infatti egli dedica poco dopo quasi tutto il successivo capitolo VIII alla narrazione del naufragio del marinaio spagnolo e del suo lungo soggiorno all'isola Serrana, fino al momento in cui fu tratto in salvo da una nave di passaggio. Ma vediamo rapidamente i momenti fondamentali della vicenda narrata dall'Inca Garcilaso al fine di poterli confrontare con quelli corrispondenti della relazione del marinaio genovese sopra illustrata.

Scrive Garcilaso che Pedro Serrano, dopo aver trascorso la prima notte sull'isola disperandosi per la propria sorte, il mattino seguente si mise alla ricerca di cibo, ma, non disponendo di fuoco, fu costretto per qualche tempo a mangiare granchi, molluschi ed altri animali crudi, finché si accorse della presenza di tartarughe marine che venivano all'isola a deporre le loro uova. Servendosi del coltello che abitualmente portava con sé, il marinaio poté ucciderne molte e dissetarsi con il loro sangue in mancanza d'acqua. Egli fece quindi seccare al sole la carne di questi animali per poterla mangiare ed utilizzò i loro grandi scudi come recipienti per raccogliere acqua nel caso fosse piovuto.

Il naufrago riuscì così a sopravvivere per qualche tempo, fino a quando poté

risolvere il problema di procurarsi il fuoco con cui cucinare e fare segnali alle navi che fossero venute a trovarsi nei paraggi dell'isola. Egli si mise pertanto alla ricerca di qualche ciottolo che potesse servire da pietra focaia e pensò di poter utilizzare come acciarino il suo stesso coltello. Non riuscendo a trovare alcun ciottolo sull'isola poiché in essa non vi era che "arena muerta" (*Comentarios Reales* 24), Pedro Serrano si mise allora a cercare nel fondo del mare. Si immerse sott'acqua varie volte e finalmente, dopo accurate ricerche, riuscì a trovare alcuni sassi che fecero al caso. Sminuzzò accuratamente un pezzo della propria camicia per utilizzarlo come esca e, sfregando con pazienza il coltello sui ciottoli, riuscì finalmente ad ottenere il tanto desiderato fuoco che vigilò sempre con cura affinché non si spegnesse.

Il naufrago alimentava il fuoco con sterpi, alghe e legni portati dal mare e costruì inoltre una capanna, utilizzando gli scudi delle tartarughe marine uccise, per riparare il prezioso fuoco dalla pioggia e dalle intemperie.

Egli trascorse così tre anni, finché un giorno scorse un uomo sull'isola, il quale aveva fatto naufragio qualche tempo prima con un'altra nave che era stata sbattuta dal maltempo in quei paraggi. Costui aveva avvistato il fuoco di Pedro Serrano e, sostenendosi con un relitto della nave affondata, era riuscito a raggiungere l'isola Serrana.

Alla vista del nuovo venuto, Serrano immaginò che costui fosse il demonio che veniva in figura di uomo per indurlo alla disperazione, mentre l'altro naufrago, atterrito dall'aspetto animalesco di Pedro, in quanto quest'ultimo era coperto di lunghi capelli e barba incolta non avendo mai potuto radersi, immaginò anch'egli di trovarsi di fronte al demonio. I due fuggirono pertanto in direzioni opposte, ciascuno implorando Iddio. Solo allora i due poveri naufraghi compresero di essere entrambi esseri umani e si abbracciarono piangendo per la grande emozione.

Serrano accolse pertanto il nuovo venuto e lo rifocillò come meglio poté e i due vissero insieme per altri quattro anni sull'isola ripartendosi i compiti indispensabili alla loro sopravvivenza, quali la caccia e la pesca per procurarsi cibo e la ricerca di sterpi, alghe e rottami portati dal mare con cui alimentare il fuoco.

Durante tutto quel tempo passarono nella zona alcune navi, ma i segnali dei due poveri naufraghi non poterono essere avvistati o perché i velieri si trovavano troppo lontani dall'isola, o perché evitavano di avvicinarsi alle sue pericolosissime acque. Finalmente un giorno una nave di passaggio in prossimità dell'isola poté avvistare i segnali di fumo dei due naufraghi ed il capitano ordinò pertanto di calare in mare una scialuppa per raccoglierli.

Pedro Serrano ed il suo compagno furono così tratti in salvo e condotti in Spagna, ma soltanto Pedro vi giunse vivo poiché l'altro naufrago morì durante la navigazione a causa degli stenti a lungo patiti all'isola Serrana. Dalla Spagna, Pedro Serrano passò in Germania, ove si trovava allora l'imperatore Carlo V, e poté personalmente riferire al sovrano le sue disavventure.

Commossi dal racconto della durissima esistenza da lui vissuta nei lunghi anni trascorsi sull'isola deserta, alcuni gentiluomini misero il Serrano sotto la loro protezione e lo aiutarono economicamente e lo stesso sovrano volle concedergli una rendita di 4000 *pesos*, che il povero Pedro non riuscì però a godersi, dal momento che poco tempo dopo aver fatto ritorno nelle Indie, ove intendeva stabilirsi, morì nella città di Panama. A conclusione del proprio racconto, Garcilaso dichiara di aver appreso le peripezie dei due naufraghi da un cavaliere di nome Garcí Sánchez de Figueroa, il quale aveva avuto occasione di conoscere personalmente Pedro Serrano e di ascoltare dalla sua viva voce la terribile vicenda da lui vissuta.

Come si potrà agevolmente notare da un rapido raffronto fra la relazione del marinaio genovese ed il racconto dell'Inca Garcilaso, le due storie non solo presentano una sorprendente analogia di fondo, ma persino taluni dettagli secondari in esse contenuti concorrono a suggerire l'impressione dell'esistenza di un rapporto tutt'altro che casuale fra il documento storico e l'episodio riferito da Garcilaso nei suoi *Comentarios Reales*. Identica è infatti in entrambi la caratterizzazione del protagonista come eccellente nuotatore, praticamente identici gli espedienti cui ricorrono il genovese Juan Bautista e lo spagnolo Pedro Serrano per procurarsi cibo, acqua e fuoco, quasi uguale la durata del forzato soggiorno del genovese all'isola Serrana e quella della permanenza del marinaio spagnolo in quello stesso luogo. Identiche, inoltre, le caratteristiche fisiche dell'isola in cui essi vissero, assai simili le circostanze in cui avvenne l'incontro dei naufraghi alla Serrana, parimenti presente, in entrambi i testi, il riferimento allo spavento provato dai due infelici allorché ritennero di trovarsi in presenza del demonio; coincidente, infine, persino il momento storico in cui si collocano le due storie, dal momento che sia il genovese Juan Bautista che lo spagnolo Pedro Serrano tornarono in Europa a fare relazione delle loro esperienze all'imperatore Carlo V.

Non mancano tuttavia, nell'episodio narrato dall'Inca Garcilaso, alcuni dettagli che appaiono distorti rispetto a quelli che ci vengono presentati dal genovese Juan Bautista nella sua relazione, ma l'impressione generale che si ricava dalla lettura del capitolo di Garcilaso è comunque quella di trovarci di fronte ad una variazione sul tema con la trasformazione del genovese Juan Bautista nello spagnolo Pedro Serrano, trasformazione che serve all'autore dei *Comentarios Reales* allo scopo di fornire una spiegazione plausibile dell'origine dei nomi nuovi di Serrana e Serranilla.

Se, in alternativa, poniamo invece mente al titolo del progettato capitolo dell'*Historia* di Oviedo e lo confrontiamo con la relazione del "maestre" genovese, dal breve accenno del cronista delle Indie alla vicenda ricaviamo l'impressione che quest'ultimo intendesse attenersi fedelmente al racconto del marinaio genovese, che con ogni probabilità egli conosceva, dal momento che nella sua qualità di cronista delle Indie, residente a Santo Domingo come "alcaide" della locale fortezza, Oviedo aveva certamente accesso a varie carte

depositate presso l'*Audiencia* di quella città, fra le quali non è azzardato ritenere potesse trovarsi un resoconto della vicenda di Juan Bautista e del suo compagno. Basti ricordare, a questo proposito, che lo stesso "maestre" genovese afferma che lo scrivano della nave che trasse in salvo e portò all'Avana lui ed il suo compagno, stese una relazione della vicenda dei due naufraghi, relazione che, com'era abituale in casi simili, dovette poi essere quasi certamente trasmessa all'*Audiencia* di Santo Domingo.

La lettura del capitolo dei *Comentarios Reales* sembra pertanto confermare, per quanto concerne la storiografia dell'Inca Garcilaso, un dato di fatto che è stato giustamente messo in rilievo da taluni studiosi della sua opera e particolarmente da recenti indagini di Carmen de Mora. Sottolinea al riguardo questa studiosa che ciò che distingue quella di Garcilaso da altre cronache, è che il suo autore non fu testimone o contemporaneo dei fatti narrati, come lo fu, ad esempio, Oviedo. Fattore, questo, che se dal punto di vista storico potrebbe rappresentare un ostacolo per la credibilità del discorso, "potenzia, in cambio, incredibilmente la libertà creativa e immaginativa dell'autore, il quale dovrà coprire con la scrittura il vuoto del non visto e del non vissuto" (Mora 38). Ciò non significa che egli inventi i fatti, ma si tratta, al contrario, di un potenziamento artistico dei dati storici che costituisce ancor oggi il fascino più intimo dell'opera di Garcilaso.

Istituto Italiano di Cultura, Montevideo

Opere citate

AGI (*Archivo General de Indias*), Siviglia, *Patronato* 18, Ms. *Relación de lo que hizo maestre Juan en los ocho años que estuvo en la ysla de la Serrana*, anno 1537.

Almagià Roberto, *Gli italiani primi esploratori dell'America*, Roma, Libreria dello Stato, 1937.

Avonto Luigi, *I compagni italiani di Magellano. Con un'appendice sul "Roteiro" di un pilota genovese*, Montevideo, ed. El Galeón, 1992.

Boscolo Alberto, *Gli insediamenti genovesi nel Sud della Spagna all'epoca di Cristoforo Colombo*. In A. Boscolo-F.Giunta, *Saggi sull'età colombiana*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1982.

Cappelli A., *Cronologia, cronografia e calendario perpetuo*, Milano, Hoepli, 1978 (2a ed.).

Colección de documentos ineditos relativos al descubrimiento, conquista y colonización de las posesiones españolas en America y Oceania, a cura di Luis Torres de Mendoza, tomo 10, Madrid, 1868.

Gandía Enrique de, *Los primeros italianos en el Rio de la Plata y otros estudios historicos*, Buenos Aires, Libreria A. García Santos, 1932.

Martínez José Luis. *Pasajeros de Indias*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

Medina José Toribio, *El veneciano Sebastian Caboto al servicio de España*, 2 voll.,

tomo I (texto), Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1908.

Mora Carmen de, *Introduzione* a *El Inca Garcilaso. La Florida*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

Oviedo Gonzalo Fernandez de, *Historia General y Natural de las Indias*, lib. L, cap. XIV, in "Biblioteca de autores españoles", tomo CXXI, a cura di J. Pérez de Tudela Bueso, Madrid, Atlas, 1959.

Sauer Carl Ortwin, *Descubrimiento y dominación española del Caribe*, trad. spagnola, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1984.

Thomazi Augusto, *Las flotas del oro. Historia de los galeones de España*, trad. spagnola, Madrid, Editorial Swan, 1985.

Vázquez Carrizosa Alfredo, *Quitasueño, Roncador, Serrana. Antecedentes históricos y jurídicos del Tratado entre la Republica de Colombia y los Estados Unidos del 8 de Septiembre de 1972*, Bogotà, Ministerio de Relaciones Exteriores, 1974.

Vega Inca Garcilaso de la, *Comentarios Reales de los Incas*, 2 voll., a cura di A. Miró Quesada, tomo I, lib. I, cap. VII e VIII, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976.

New Vico Studies

An International yearbook devoted to the study of the thought of Giambattista Vico and of its affinities with contemporary thought

Editors: Giorgio Tagliacozzo *and* Donald Phillip Verene

Volume 9 (1991)

ARTICLES

Parlare cantando: Language Singing in Vico and Herder — **Jürgen Trabant**

Three Explorations of the Relation between Politics and Myth: Vico, Cassirer, and Blumenberg — **Peter Behrenberg**

The Centrality of the Aesthetic in Vico and Nietzche — **David M. Parry**

SELECTED REVIEWS

Vattimo's "Weak" Thought and Vico's "New" Science [Gianni Vattimo. *The End of Modernity*] — **Hayden White**

John D. Schaeffer. *Sensus communis: Vico, Rhetoric and the Limits of Relativism* — **Nancy S. Struever**

(*Cosmopolis:* Three Reviews)

Between the *vita activa* and the *vita contemplativa:* Toulmin's *Cosmopolis* and the Return to (some) Vichian Concepts — **Edmond E. Jacobitti**

Stephen Toulmin. *Cosmopolis: The Hidden Agenda of Modernity* — **Patrick H. Hutton**

A Vichian Practical Philosophy? Toulmin's *Cosmopolis* — **Massimo Cellerino**

Vico and Rorty [Richard Rorty. *Contingency, Irony, and Solidarity*] — **John D. Schaeffer**

Arnaldo Momigliano. *The Classical Foundations of Modern Historiography* — **Carl Page**

Bollettino del Centro di Studi Vichiani 20 (1990), ed. Giuseppe Giarrizzo and Fulvio Tessitore — **Gustavo Costa**

Giambattista Vico. *Opere*, ed. Andrea Battistini — **Gustavo Costa**

Giambattista Vico. *Institutiones Oratoriae*, ed. Giuliano Crifò — **Gustavo Costa**

Corinna Del Greco Lobner. *James Joyce's Italian Connection* — **Mary T. Reynolds**

On Danesi's "Vico and Chomsky" — **Hwa Yol Jung**

BIBLIOGRAPHY SUPPLEMENT 1984-1991 (*approximately 1650 items*)

ATTENTION! *Special Offer*

We have reprinted (Xerox technique) several issues of *NEW VICO STUDIES* which have been out of print for some time. We can now supply any of them to libraries and individuals whose collections, of permanent value, are incomplete. The price of any of the 1983-1990 issues is $8.50 (*U.S. Postage included. Add $3.50 each foreign surface mail or $6.50 air mail*).

SUBSCRIPTIONS:

Volume 9 (1991) Pre-publication price $31.95; after 1 October 1992, $39.95.
(*U.S. Postage included. Add $3.30 foreign surface mail or $6.50 air mail*).

Please order from Humanities Press International, Inc., Atlantic Highlands, N.J. 07716 or call (908) 872-1441; Fax (908) 872-0717

LIBRARIES: ISSN 0733-9542 ISBN 0-391—03697-1 FAXON 130901 EBSCO 629-023-201

Andrea Battistini

"Cedat Columbus" e "Vicisti, Galilaee!": due esploratori a confronto nell'immaginario barocco

Ancora oggi, a distanza di tre secoli, la pubblicazione del *Sidereus Nuncius* di Galileo, avvenuta nel marzo del 1610, viene unanimemente considerata un evento che ha segnato una svolta epocale, destinato a far riflettere e a incidere durevolmente non solo sulla storia del pensiero scientifico, ma anche su letterati e artisti. Il suo regesto delle scoperte astronomiche conseguite con il cannocchiale creò, sia presso gli intendenti sia presso la gente comune, un'atmosfera febbrile di aspettazioni messianiche. Nel clima di rinascita o di "rigenerazione" indotto dalla coscienza di essere all'inizio di un accrescimento incommensurabile di conoscenze veniva insomma alimentato, si direbbe oggi con le categorie antropologiche di Hans Blumenberg, il mito della terra incognita conseguente alla sensazione di vivere in un universo incompiuto. Con accenti lucreziani, l'iconografia galileiana divenne subito quella di un ardimentoso pioniere che "si spinge nei più intimi penetrali degli astri, scrutando fenomeni nascosti e invisibili",[1] finora trascurati dall'umanità. L'esplicita valorizzazione, proclamata nel titolo completo, dei "magna, longeque admirabilia spectacula", prontamente condivisa, come si è appena visto, dai primi lettori, spalancava gli orizzonti della "curiositas" e dell'empirismo, una volta di più in opposizione alla "statica morfologia dell'aristotelismo, con la sua supposizione della possibilità di un compendio definitivo delle cose del mondo" (Blumenberg 76). Nella canonica e ricorrente *querelle des anciens et des modernes*, il Seicento poteva ora vantare la sua superiorità sui secoli passati, perché se questi si fregiavano "di haver scoperti nuovi et non più conosciuti mondi, così questo presente si gloriarà d'haver ritrovati nuovi et non più immagginati cieli, con tanto stupore dell'età a venire, che invidieranno noi che semo nati in questi avventurati tempi" (Galilei X, 292). Secondo un altro elogio, quello ispirato di Campanella, Galileo aveva quasi sprezzato "ciò che si vede con gli occhi del volgo" per "penetrare", con l'aiuto di Dio, "ad invisibilia" (Galilei XI, 24). L'apertura di nuove frontiere, anzi la cancellazione di ogni limite, innalzava l'uomo a demiurgo della natura, spronandolo, nella tensione verso le terre incognite, a un impulso di opere e di energie.

L'intraprendenza dello scienziato che trascese con ardimento i confini

[1] "Tu vero, Galilaee nobilissime, . . . ad intima penetralia astrica pergis, scrutans abscondita et invisibilia". Lettera dell'8 luglio 1610 di Bartolomeo Schroeter a Galileo (Galilei X, 394). Nelle citazioni il numero romano indica il volume, la cifra araba la pagina.

assegnati dalla natura all'uomo si tradusse subito nell'immaginario barocco nella metafora del viaggio avventuroso, secondo una simbologia del tutto istintiva, una volta accertato, seguendo le avvertenze di Cesare Segre, che "il viaggio come presa di conoscenza del mondo è un tema caro alle letterature di tutti i tempi" (25). L'esplorazione di Galileo, che spinse il suo sguardo di là da quella che secondo l'astronomia tolemaica costituiva la sfera del fuoco, fino a scoprire le macchie lunari, la vera natura della Via Lattea e i satelliti di Giove, fece pensare con molta naturalezza a un valico delle mitiche colonne d'Ercole, per la realizzazione del programma baconiano del *plus ultra,* sulle orme ideali di un altro viaggiatore, Cristoforo Colombo, che poco più di un secolo prima aveva infranto gli stessi limiti aprendo al sapere nuove e insperate frontiere. Oltretutto il parallelismo era in piena sintonia con il gusto del tempo, sollecito nello stabilire costellazioni analogiche che mettessero in mostra l'ingegno. Né in questo caso occorrevano particolari virtuosismi, se alle colonne d'Ercole e alla scoperta dell'America veniva fatto di pensare, ancora senza troppi artifici verbali, nella sede stilisticamente dimessa e informale della lettera privata, sia pure vergata da un letterato piuttosto fantasioso quale fu l'amico e biografo di Tasso, Giambattista Manso. Questi, a soli cinque giorni dalla comparsa del *Sidereus Nuncius,* scrivendo a Galileo in data 18 marzo 1610, coglieva prontamente un'equazione destinata a divenire topica, non prima di stimare a sua "somma ventura l'essere nato in secolo tanto felice, c'ha prodotto nel mondo personaggio di così rare virtù e singolar dottrina qual è V.S., in cui ha voluto Iddio non solamente unir tutti que' doni che per adietro have sparsi ne gli altri huomini, ma riserbarlo etiandio, con nuovo e non più inteso modo, allo scovrimento de' nuovi cieli, e fattolo di loro nuovo Atlante". E sull'abbrivo encomiastico dell'evocazione mitologica, proseguiva raffigurando Galileo mentre si spingeva "per vie non più calcate da intelletto humano, quasi novello Colombo", oltre il confine proibito tracciato anticamente da Tolomeo, "un altro Alcide", dal momento che la sua cosmologia aveva fissato dei "termini" "oltre a' cui non fosse lecito trapassare" (Galilei X, 296).

Evidentemente non era difficile avvicinare i due fortunati esploratori, tanto coraggiosi da infrangere ostacoli gnoseologici radicatissimi.[2] Meno scontato appare a prima vista l'equiparazione tra le caravelle di Colombo e il cannocchiale di Galileo. In realtà l'impresa descritta nel *Sidereus* prende le movenze di un giornale di bordo, di un resoconto odeporico verso luoghi mai raggiunti dallo sguardo umano, che come per lo sbarco in America si è potuto spingere tanto avanti in virtù delle risorse tecnologiche approntate dall'ingegno umano. Il telescopio, al pari delle navi o della bussola, ne confermava la natura dedalea e fabrile, esercitata in un caso per attraversare l'Atlantico, nell'altro per trasvolare negli spazi siderali. Non per nulla Bacone, come sempre sensibile a ogni forma

---

2 "Affratellati dalla scoperta d'intatte meraviglie, così come dall'incomprensione dei contemporanei" li giudica Lupi 401.

di progresso, proprio all'indomani del 1610, in quella che è forse la sua allusione più trasparente a Galileo, si complimentava in un passo della *Descriptio globi intellectualis* "con l'industria dei meccanici" e "con lo zelo e l'energia di certi uomini dotti, che poco tempo addietro, con l'aiuto di nuovi strumenti ottici, come usando scialuppe e piccole barche, hanno cominciato a tentare nuovi commerci con i fenomeni del cielo" (Bacon III, 736; trad. it. Rossi 148). Benché in questa occasione non venga menzionato Colombo, il riferirsi ai "nuovi strumenti ottici" come fossero "scialuppe e piccole barche" sottintende comunque la presenza del navigatore e le ragioni della sua *quête*, come se chi osserva un oggetto lontano attraverso il cannocchiale non compisse azione diversa da chi intraprende un viaggio. Per dirla con il linguaggio estroso di Marzio Pieri, "il Seicento sta al telescopio, come il Novecento sta alla Nave Spaziale" (1976: 316).

Secondo una consolidata tradizione letteraria, il volo aereo equivale al navigare, come del resto le ali corrispondono ai remi (Raimondi 1970). Perfino uno scienziato della statura di Keplero, per altro non estraneo alle fantasie fantascientifiche, ebbe a confermare la propria fede copernicana paragonando il moto della terra a quello di un "navigium" che solca incessantemente le rotte del cielo per contemplare l'universo (Rossi 175). Nessuna meraviglia, allora, se nella sua *Dissertatio cum Nuncio Sidereo*, stesa a un mese di distanza dall'apparizione dell'"Avviso" galileiano, egli anticipava l'utopia del *Somnium de astronomia lunari* vaticinando che "non appena qualcuno avrà insegnato l'arte di volare, fra la nostra specie umana non mancheranno i coloni" della luna. E per rintuzzare le obiezioni dei più miopi e prudenti paladini del buon senso ricordava come un tempo nessuno avrebbe creduto che la navigazione "vastissimi Oceani" sarebbe stata, grazie all'invenzione della bussola, perfino più tranquilla e sicura che nello strettissimo golfo Adriatico. Pertanto, solo che siano costruite le navi e le vele adatte al vento celeste, "vi sarà gente che non temerà per sé nemmeno di fronte a quell'immensità" (Kepler 61). Per tutto il Cinquecento, fino ai primi anni del Seicento, nella letteratura dei viaggi immaginari e dei resoconti di luoghi utopici le avventure odeporiche avvenivano per mare e spesso, dall'*Utopia* di Thomas More alla *Città del Sole* di Campanella, per non dire della *New Atlantis* di Bacone, risentivano nella forma delle relazioni lasciate da Colombo, da Vespucci o da altri navigatori; dopo l'elettrizzante scalpore destato dalle scoperte celesti del cannocchiale si assiste al fiorire di viaggi interstellari più disponibili al romanzesco.[3] In questa trasformazione il ricordo dell'impresa lontana di Colombo, lungi dall'essere dimenticata, venne anzi ridestata, dopo che a ridosso immediato del 1492 se ne era avuta scarsa coscienza.

Trattandosi quasi di un archetipo, la scoperta dell'America si conserva nell'immaginario secentesco fungendo da ineludibile termine di paragone per le novità astronomiche galileiane. E poiché la sua evocazione esplica un ruolo

---

[3] Trousson 94, da integrare con il catalogo di Bailey 16-24.

retorico, può venire richiamata per argomentazioni anche opposte. In un primo tempo Keplero, per dimostrare la superiorità del cannocchiale con cui Galileo "perforò" il cielo sui "tubi a due lenti messi in giro tra il volgo", ovvero la differenza fra "l'esperienza oculare" e le "congetture teoriche", ricorda analogamente quanto sia più cogente "la scoperta del nuovo mondo fatta da Colombo" rispetto alla semplice "discussione di Tolomeo sugli antipodi" (29), ferma alla mera congettura indimostrata. Eppure, una trentina di pagine dopo, per sostenere la supremazia della contemplazione sull'azione non esita a capovolgere il ragionamento, chiamando di nuovo in causa Colombo e il *suo alter ego* epidittico, Vespucci, definito, con una perifrasi mitologica destinata a grande fortuna anche in riferimento a Galileo, "Argonauta ille Florentinus":

Quis enim non maioris faciat nobilitatem doctrinae astronomicae, quae, cum pedem extra Graeciam nunquam extulisset, tamen zonae frigidae proprietates prodidit, quam vel Caesaris experimentationem, qui clepsydris ad litus Britannicum noctes deprehendit Romanis noctibus paulo breviores . . .? Quis non celebrat Platonis fabulam de Atlantica, Plutarchi de insulis auricoloribus trans-Thulanis, Senecae de futura orbis novi detectione versiculos fatidicos, postquam tale quid ab Argonauta illo Florentino tandem fuit praestitum? Ipse Columbus dubium tenet lectorem suum, plus is ingenium admiretur novum orbem ex ventorum flatu conicientis, an fortitudinem tentantis ignotos fluctus immensumque oceanum et felicitatem optatis potiti.
(Kepler 58)

In questo caso la formazione matematica e deduttiva di Keplero lo induce a rivendicare i meriti dei teorici che fanno della speculazione pura, maggiori, nelle loro vaticinanti intuizioni, di quelli degli sperimentatori empirici che vogliono sempre toccare con mano prima di trarre qualche conclusione. E i due processi conoscitivi, che implicitamente sembrano voler opporre lo stesso Keplero, cui si dovette la previsione dell'esistenza di satelliti nel sistema solare, a Galileo, artefice della scoperta dei satelliti di Giove, vengono alla fine riassunti e unificati in Colombo, nel quale comunque si loda la supremazia dell'"ingenium", che gli aveva fatto prevedere l'esistenza di mondi di là dall'Atlantico, sulla "fortitudo", che lo indusse a sfidare l'oceano per verificarli di persona.

Le due virtù messe in competizione da Keplero vennero stilisticamente unificate con la figura dell'endiadi da Campanella, che nel madrigale in onore di Colombo lo definì "audace ingegno", di gran lunga superiore alla statura degli antichi, ancorché, ingiustamente, l'impresa a suo dire insignificante degli Argonauti usurpi la gloria dell'eroe moderno (Campanella 1962: 147-148). E quando nel gennaio del 1611, infiammato dalla lettura del *Sidereus*, egli scrisse una lettera calorosissima a Galileo, la sorte dell'astronomo venne subito assimilata a quella dell'ammiraglio delle caravelle — che oltre tutto aveva dovuto cedere a Vespucci l'onore di dare il suo nome alla terra scoperta — anche nei rischi di non ricevere dagli uomini i riconoscimenti meritati (Galilei XI, 24). Come in Keplero, Galileo non era ancora l'antagonista, quanto l'alleato di

Colombo nella battaglia tra gli antichi e i moderni, nella quale per Campanella i secondi avevano di gran lunga la meglio. Per questo le rivelazioni del *Sidereus* venivano accolte a conforto e a integrazione della scoperta dell'America nel segnare l'avvento di una nuova età dell'oro, salutata sincretisticamente con le predizioni tanto di Seneca,[4] per altro evocate anche da Keplero, quanto dell'*Apocalisse:* "tu purgasti oculos hominum, et novum ostendis caelum, et novam terram in luna" (Galilei XI, 24).[5]

Per una volta almeno, l'impressione di stare vivendo circostanze assolutamente straordinarie non è il frutto né di astratti vagheggiamenti, né di lodi enfatiche dettate dalla magniloquenza barocca, ma la consapevolezza, increspata dai brividi che l'ignoto e lo straordinario sempre producono, di una rivoluzione dalle conseguenze grandiose e imprevedibili. Era quindi naturale per Campanella sostenere nella *Poëtica* che l'"inventio . . . novi coeli et planetarum per Galileum amicum" fosse argomento letterario suscettibile di destare ammirazione pari all'"inventio Novi-Orbis", giacché questa "scoperta del Nuovo Mondo" "supera tutte le imprese umane", essendo "multo mirificentiorem quam Argonautica illa puerilis Graecorum" e addirittura "Troianorum excidium" (Campanella 1954: 1036-1038, 1098). Il primato della modernità, rappresentata dall'asse Colombo-Galileo, valeva in sede epica come in sede epistemologica, ove, nell'*Apologia pro Galilaeo* scritta nel 1616 in margine al monito del papa a non sostenere più il moto della Terra, Campanella si appellava alla conferma colombiana dell'esistenza degli antipodi per mostrare l'errore di certi Padri della Chiesa che li volevano negati nella Bibbia proprio come taluni esegeti pretendevano a torto l'inconciliabilità delle tesi copernicane avallate da Galileo con quanto asserito nelle Sacre Scritture (Campanella 1973: 90).

La polivalente funzione argomentativa di Colombo e l'attribuzione a lui di una *summa* di virtù anche contrastanti implicano che in Campanella, come anche in Bacone o in Manso o in Keplero, il richiamo al navigatore genovese a proposito delle scoperte astronomiche di Galileo aveva soprattutto una funzione esplicativa che intendeva accomunare due eroi e benefattori dell'umanità senza la pretesa di stabilire per forza graduatorie di meriti. Per il più vicino e attuale Galileo, la dimensione epidittica risiedeva semmai nel solo accostamento a una figura oramai antonomastica di grande esploratore. Quando però, per amplificare la gloria dei Medici, dedicatari delle grandi scoperte del *Sidereus*, la vanità un poco esibizionistica dello scienziato lo sollecitò a pensare a una riedizione dell'operetta corredandola con una doviziosa antologia di "molti componimenti di

---

[4] Nella *Medea* citata da Campanella il filosofo latino aveva predetto: "venient annis / saecula seris, quibus Oceanus / vincula rerum laxet et ingens / pateat tellus Typhysque novos / detegat orbes nec sit terris / ultima Thule" (vv. 374-379). Sulla falsariga di questa profezia e di quella di Virgilio *(Buc.* IV, 34-35) saranno ricalcate quelle colombiane di Ariosto *(Orlando furioso* XV, 21,1-4) e di Tasso *(Gerusalemme liberata* 32) e quella galileiana di Marino *(Adone* X, 42).

[5] Un'intuizione anticipatrice di questa utopia apocalittica si troverebbe, secondo l'interpretazione personalissima ma plausibile di Sacerdoti, nell'*Antony and Cleopatra* di Shakespeare.

tutti i poeti toscani" (Galilei X, 299), il confronto *au pair* non poteva più bastare e, anche per ragioni ideologiche, si convertì in una *climax* sempre ridondante in suo favore. La Musa più corriva e pronta all'operazione encomiastica fu quella di Girolamo Magagnati, il quale già in data 21 maggio 1610 aveva fatto recapitare a Galileo una *Meditazione poetica sopra i pianeti Medicei* stampata nello stesso anno a Venezia. La composizione, che al destinatario tutt'altro che disinteressato pareva scritta in "stile purgatissimo" (Galilei X, 355), offriva tra l'altro un'*amplificatio* che, partendo già da un esempio elativo al grado massimo, culminava con la citazione biblica dell'*Apocalisse*, sede originaria di una formula ("Et vidi caelum novum et terram novam", 21, 1), alla quale di lì a poco si sarebbe rifatto, come già si è visto, Campanella:

> Solcar l'Egeo, trasser di Colco il Vello
> d'Argo gli Eroi, né riportar che d'oro
> preda volgare a le Tessale arene.
> Audace spinse le superbe antenne
> il Ligure fulgor che Tifi oscura
> per le campagne lubriche e spumanti
> de l'ampie fauci d'Anfitrite ingorda
> de' regni ondosi a l'ultime latebre;
> né riporto più ch'altro mondo al mondo;
> ma tu solcasti, o Galileo, de l'Etra
> gli smisurati inaccessibil campi,
> e profondato il curioso aratro
> di spirto vago entro i zaffiri eterni
> rivolvendo del ciel l'aurate zolle
> ritrovasti nov'orbi e novi lumi.
> (Vaccalluzzo 15)

Avendo per obiettivo la celebrazione di Galileo, degli altri due termini di paragone non si possono non sottolineare i limiti, consentiti dalla polisemia del discorso retorico. Così, delle eroiche gesta degli Argonauti, ripercorse magistralmente dalla filologia di Curtius per dimostrarne lo spessore di *topos*, non si accenna nemmeno al motivo tipicamente dantesco dello stupore di dèi e uomini dinanzi all'audacia di chi per primo osò solcare il mare con un gesto carico di *pathos* ma si insiste sull'aspetto sacrilego di una violazione istigata da un'insana brama di ricchezze. Il viaggio dunque non è compiuto per soddisfare l'intrepida sete di conoscenza ma per conquistare il Vello d'oro, in Magagnati scaduto a "preda volgare". Quanto a Colombo, se ne accentuano epicamente le difficoltà, eccessive però in proporzione ai risultati che, presentati in modo morfologicamente riduttivo ("né riportò più che . . ."), appaiono omogenei a quanto già è noto, come se il contributo di Colombo all'incremento del sapere fosse solo quantitativo. Con un vertiginoso allargamento geografico e mitologico, Galileo, al contrario, dopo il circoscritto "Egeo" e le claustrofobiche

"latebre" di Anfitrite, corrispettivo muliebre di Nettuno, si espande negli interminati spazi di Etra, la parte più alta e più libera dei cieli, sede beata degli dèi, trascendendo i confini angusti di un "mondo chiuso" che, per continuare la parafrasi di Alexandre Koyré, dopo il rendiconto del *Sidereus* si era rivelato un "universo infinito''.

Nonostante la poco felice metafora di Magagnati che, suggestionato dagli "smisurati inaccessibil campi", è poi indotto a chiamare il cannocchiale "curioso aratro", lo strumento che era subito divenuto l'oggetto metonimico della figura di Galileo diventò in aggiunta il simbolo della leggerezza della pensosità (Calvino 12), del trionfo sulla costrittiva forza di gravità, tanto che chi lo impugnava può oggi, dopo le terse riflessioni di Italo Calvino, considerarsi un antesignano del Barone di Münchhausen, protagonista di una *quête* degna di un cavaliere errante che annulla il peso del suo corpo per trasportarsi a volo in altri mondi. A vantaggio delle scoperte astronomiche intervenivano le particolari suggestioni dell'elemento aereo, più alto e nobile della superficie marina, perché legato, insegna Mircea Eliade (127), alle figure del Messaggero divino, dell'Eletto, del Profeta. Il volo ascensionale traduce plasticamente il superamento della condizione umana e lo sforzo archetipico di liberarsi di ogni condizionamento materiale, emblema di un'elevazione anche morale che abolisce ogni forma di pesantezza e ogni limite terreno. Se il *Sidereus* donava l'annunzio di più moderne verità, Galileo diventava un nuovo Mercurio, di cui riproponeva l'agilità alacre e disinvolta del movimento, in tutto degno, per la rapidità del ragionamento, per la vivida fantasia negli esempi, per l'economia degli argomenti, di un racconto di fiabe, dove è quasi normale, avverte Propp (55), che l'eroe "voli attraverso l'aria".[6] Per Massimo Bontempelli, il teorico del realismo magico e di una narrativa delegata a ricavare prospettive mitiche dalla realtà del mondo moderno, "le stelle, per quanto la scienza ne abbia stabilito il luogo e misurata la struttura, sono rimaste la cosa più fiabesca che l'uomo abbia a propria disposizione" (230). Il viaggio mentale dello scienziato però non si perde nel sogno e nell'elemento magico: i risultati sono tangibili e verificabili pur mantenendo integra quella leggerezza di cui non si poteva affatto vantare Colombo, costretto a muoversi in uno spazio dall'alto coefficiente di resistenza, esposto all'insidia di tempeste e di ostacoli di ogni tipo, derivatigli dall'opposizione di un dio come Nettuno, più soggetto alla viscosità del suo regno idrico (Lichacëv), al quale simbolicamente appartiene la remora, l'animale marino capace di immobilizzare le navi.

Paradossalmente Galileo, che con l'individuazione delle macchie lunari e solari aveva smentito la gerarchizzazione degli spazi, distinti nell'antichità e nel Medioevo tra celesti e terrestri, sacri e profani, proibiti e accessibili (Foucault 22-23), ottenne la supremazia su Colombo con un'argomentazione tipicamente

---

6 Le considerazioni di Propp sono state poi riprese da Calvino 28-29 nel suo saggio sulla leggerezza.

aristotelica, nel senso che, per ricorrere alle parole di un suo corrispondente, con le sue scoperte "la memoria de' Colombi et de' Vespucci" apparve "rinovata" "tanto più nobilmente, quant'è più degno il cielo che la terra" (Galilei XI, 66). Il telescopio aveva fatto vedere che i cieli non erano affatto inalterabili e perenni, incorruttibili perché costituiti di etere, una quintessenza solida, cristallina, trasparente, del tutto diversa dalla Terra, sede di ogni metamorfosi, della nascita e della morte, della formazione e della distruzione. Eppure questa sconsacrazione teoretica dello spazio, con cui l'intero universo veniva esposto alla corruzione e alla contingenza del fenomenico, era taciuta in sede encomiastica, per ribadire con la vecchia fisica della scolastica l'aristocratica perfezione dei territori siderali attraversati dallo sguardo sereno e "curioso" di Galileo.

La "curiosità" di cui Magagnati dota le operazioni investigative del cannocchiale si spoglia delle censure tradizionali e moralistiche perché, verificata *a posteriori* con la novellina dell'indagatore di suoni racchiusa nel *Saggiatore,* essa viene a definire, ha scritto un interprete acuto e lungimirante com'è sua abitudine, "la condizione originaria dello spirito scientifico, l'inquietudine festosa e vitale che sgorga dallo stupore dinanzi al nuovo" (Raimondi 1990: 23), perseguito senza un secondo fine, sia esso la superbia della *hybris,* sia esso il tornaconto venale imputato alla spedizione degli Argonauti. Le conquiste conoscitive del *Sidereus* sono epiche perché incarnano il principio dell'avventura sorretta dall'ideale aristocratico della fama, proprio mentre dell'avventura di Colombo, dopo la dimensione eroica e provvidenzialistica attruibuitagli da Tasso, si tendeva a vedere piuttosto la stessa cifra mercantile e borghese, prevaricatrice e violenta, già ascritta da Magagnati alla nave capeggiata da Giasone. Basterebbe in proposito la demistificazione dei viaggi marittimi compiuta nel Seicento nel *Paradise Lost,* ove Milton, facendone protagonista Satana, disonora ogni loro velleità di eroismo puro con la mira affaristica di accumulare ricchezze (Quint).

Nei racconti epici una componente essenziale erano le prove cui doveva sottoporsi l'eroe per mostrare il proprio valore. Le sue peregrinazioni erano per questo una parte costitutiva della vicenda, perché davano modo di indugiare sulle azioni valorose del protagonista (Gove 176). E la navigazione di Colombo, costellata di pericoli e di travagli, aveva costruito l'*ethos* del comandante intrepido che nella sua sfida alle tempeste dell'oceano aveva messo a repentaglio la vita propria e dei compagni, aprendo poi la via alle violenze di una cruenta guerra coloniale. Appunto sugli ostacoli materiali di un cammino difficile insisteva Campanella (1954: 1128) nel suo schema epico colombiano, che avrebbe dovuto descrivere "quae contigerunt a sociis in via, et a mari, et a coelo, et a monstris, et ab incolis novae terrae . . ., et quidquid remorari aut festinare occupationem Novi Orbis potuerit". Le prove etiche di Galileo erano invece di tutt'altro genere, in quanto il suo viaggio era avvenuto, attraverso il telescopio, sulla rotta immateriale di uno sguardo su cui non incideva né la resistenza dell'aria né la forza di gravità. Nell'*Elogio* dedicatogli da Gabriello Chiabrera

(1834: 366) spiccava la spedita facilità con la quale lo scienziato, "quantunque abitator della terra, passeggia, a dirlo con parole belle di Omero, le cime eccelse dell'Olimpo". Di qui, anche questa volta, lo svettare di Galileo su Colombo in ossequio all'opposizione topica necessità *vs* contingenza:

> E se per Cristoforo Colombo ogni rimbombo di lode è fioco siccome a trovatore di nuove terre, in qual modo degnamente loderassi il Galileo discopritore di nuove stelle? Per certo non porransi in paragone le cose caduche con le sempiterne.

Non che Chiabrera, conterraneo di Colombo, finisse veramente per maltrattarne l'iconografia: nel dialogo *Il Geri* il navigatore non si distingue ancora da Galileo per l'identico anelito a conoscere nuove verità,[7] ma nel considerarlo da solo, in una *Canzone eroica,* il poeta assecondava istintivamente le ragioni epiche addotte da Campanella, soffermandosi con compiacimento sul fatto che lo scopritore dell'America "l'Ocean corse, i turbini sostenne, / vinse le crude immagini di morte / poscia dell'ampio mar spenta la guerra / corse la dianzi favolosa terra" (Chiabrera 1974: 303, st. 6). Anziché derivare da pericoli fisici, in Galileo viceversa fatiche e avversità nascevano piuttosto da ostacoli epistemologici, da abbattere non già con la forza fisica ma con la pazienza riflessiva di un'applicazione quotidiana consacrata all'eliminazione degli errori e dei pregiudizi, in vista di un accrescimento del sapere di cui si sarebbe giovata indistintamente tutta l'umanità. Il passare di Galileo "la maggior parte delle notti . . . più al sereno et al discoperto, che in camera o al fuoco", secondo la sua stessa evocazione (Galilei X, 302), comportava sacrifici che andavano a vantaggio di tutti, dal momento che l'imperativo della nuova scienza era quello della cooperazione interpretativa, della solidarietà culturale che faceva del ricercatore un moderno Socrate disposto ad aprire a tutti la strada dei segreti dell'universo.

Ecco allora, da questa generosa solidarietà, scaturire presso i contemporanei un'ulteriore ragione di superiorità, chiarita nel modo più esplicito da un vecchio allievo e ammiratore di Galileo, Thomas Seggett. Questi, scozzese di nascita, dopo essere rimasto con lui a Padova per qualche tempo, si era trasferito a Praga, dove era stato raggiunto dalle sconvolgenti rivelazioni del *Sidereus.* Si era così messo con Keplero, che lo chiama "congerro noster" ("nostro compagno di svaghi"), a osservare il cielo per verificare quanto Galileo aveva scoperto. E quando, nel settembre 1610, Keplero terminò la *Narratio de observatis a se quatuor Iovis satellitibus erronibus,*[8] Seggett pretese che la stampa recasse in

---

[7] "Se bene fosse in ogni studio attenersi alle cose fatte ed altro non procacciare, certamente le tante province dal Colombo scoperte sarebbero tuttavia sconosciute; né il Galileo averebbe nel cielo scoperto quei lumi e movimenti ai trapassati secoli non manifesti" (Chiabrera 1974: 579-580). Su questo desiderio di innovazione e di libertà, ripreso in forma (scherzosa, a detta di Pieri 1986: 51-52) nel notissimo imperativo dell'autobiografia in cui Chiabrera (1974: 521) sostiene "ch'egli seguia Cristoforo Colombo suo cittadino, ch'egli voleva trovar nuovo mondo, o affogare", ha pagine molto partecipi Getto 137.

[8] Va dunque corretta l'indicazione di Vaccalluzzo 111, seguìto anche da Aquilecchia 91, che

appendice alcuni suoi epigrammi latini,[9] in uno dei quali compare l'esclamazione "Vicisti, Galilaee!" che, nel ricalcare il grido pronunciato da Giuliano l'Apostata, sembra sia stata ripetuta da Keplero dopo avere confermato l'esistenza dei satelliti di Giove. Propriamente la vittoria si riferiva al successo riportato sui difensori del paradigma geostatico di Tolomeo e di Aristotele, ma dal nostro punto di vista vale anche per il confronto con Colombo, istituito da Seggett nel primo dei suoi epigrammi:

> Quae latuere soli saeclis incognita priscis,
> magno auso in lucem protulit ante Ligur:
> accola nunc Arni, saeclis incognita cunctis,
> protulit in lucem quae latuere poli.
> Ille dedit multo vincendas sanguine terras;
> sidera at hic nulli noxia Maior uter?
> (Galilei III/l, 188 e X, 454)

Dopo avere riproposto il *topos* della terra incognita già osservato in Magagnati, nel quale Galileo prevale in quanto, con un gioco di antitesi perfettamente simmetriche, si accentua l'assoluta novità delle sue scoperte, la partitura dell'elogio passa ad analizzare i modi in cui i due esploratori avevano raggiunto i rispettivi traguardi. E laddove la conquista dell'America fu cruenta e comportò le spedizioni militari della Spagna in una guerra di conquista, le gesta di Galileo erano avvenute senza alcuno spargimento di sangue, al punto da sembrare addirittura foriere di pace, visto che sul momento i nuovi mondi annunciati dal *Sidereus* parvero recare all'umanità un periodo di ritrovata concordia.

Giovanni Aquilecchia (92-93), conoscitore insigne del pensiero di Giordano Bruno, ha creduto di rinvenire "l'impronta originale di un tale cliché", risoltosi "nel biasimo dell'impresa colombiana per i suoi effetti cruenti e sovvertitori", nella *Cena de le Ceneri*, stampata fin dal 1584.[10] Qui però, ove per altro manca naturalmente nel grumo comparativo il nome di Galileo, sostituito dallo stesso Bruno, la condanna di quanti "han ritrovato il modo di perturbar la pace altrui, violar i patrii genii de le reggioni, di confondere quel che la provida natura distinse . . ." (Bruno 31) ha per imputati "gli Tifi", un soggetto che, pur non escludendo certo Colombo, porta in primo luogo alla ribalta gli Argonauti attraverso il loro timoniere e quindi rientra nel *topos* argomentativo che, frequentato già nei tempi antichi, tra Euripide e Valerio Flacco, ha giudicato la nave di Argo "una minaccia per l'umanità" (Curtius 301-302, 309). Propriamente, l'impronta conferita da Bruno non è dunque "originale"; tuttavia,

---

colloca erroneamente gli epigrammi in appendice alla precedente *princeps* della kepleriana *Dissertatio cum Nuncio Sidereo*, stampata fin dal maggio 1610.

[9] Sulle vicende, anche contrastate, della stampa di questi versi si veda il carteggio galileiano in Galilei X, 454 e 457.

[10] Aquilecchia è stato comunque preceduto nel rinvio da Costa 111-112.

nell'ipotesi per altro difficilissima da provare di un suo influsso sull'epigramma di Seggett, il suo precedente sarebbe significativo perché nella cerchia praghese entro cui agiva il verseggiatore proprio Keplero all'uscita del *Sidereus* aveva rimproverato Galileo di non avere fatto il nome del Nolano, che in questo modo sarebbe stato occultamente avvicinato a chi con il telescopio aveva al pari di lui "varcato l'aria, penetrato il cielo, discorse le stelle, trapassati gli margini del mondo . . ." (Bruno 33). In ogni caso, la preferenza per l'*otium* contemplativo e la parallela insofferenza per l'aggressività dei *negotia* guerrieri si impose presso gli intellettuali secenteschi in via poligenetica, anche prescindendo dalle precoci pronunzie in tal senso di Bruno, trattandosi di uno stato d'animo diffuso in una società spossata che, dopo gli ideali espansionistici del Rinascimento, in cui Machiavelli aveva esortato ad "acquistare" il potere, mirava piuttosto, con la più guardinga ragion di stato, a una politica all'insegna della prudenza e del ripiegamento riflessivo.

Di fatto, il XVII secolo fu un'età da tensioni, sofferenze, miserie indicibili. Nessuna sorpresa allora se i letterati, costretti a vivere perpetuamente tra contrasti e odî (si pensi solo alla terribile guerra dei Trent'anni), vagheggiassero per reazione un'età di pace, inseguita con insistenza nei racconti utopici (Trousson 97). Non per caso perfino l'*Adone*, che pure è un poema epico e come tale destinato per la consuetudine del genere alla celebrazione delle virtù guerriere, è dedicato a Venere, garante "di pacifico stato ozio sereno" (I, 2, 3). La sua "politica del disimpegno" (Pozzi 74)[11] lo rende un poema di pace, mantenendosi coerente a questo programma anche nel confronto oramai canonico tra Colombo e Galileo, quasi che i due gloriosi personaggi incarnassero ancora i temi umanistici di una disputa delle arti in cui si fronteggiavano la professione delle armi e quella della scienza.[12] Ma, come spesso gli succede, Marino non inventa nulla, giacché l'ottava che funge da arena riscrive, sia pure con ben altra maestria, il *Leitmotiv* consolidatosi negli esercizi poetici di Magagnati e soprattutto di Seggett:

> Aprendo il sen del'ocean profondo,
> ma non senza periglio e senza guerra,
> il ligure argonauta al basso mondo
> scoprirà novo cielo e nova terra.
> Tu del ciel, non del mar Tifi secondo,
> quanto gira spiando e quanto serra
> senza alcun rischio, ad ogni gente ascose
> scoprirai nove luci e nove cose.
> (Marino, *Adone* X, 45)

---

[11] La tesi di Pozzi è stata ripresa da Slawinski, che vede anche in Galileo un "hero of an 'epic peace'" (55).

[12] La ricca tipologia di questo genere trova una prima, adeguata analisi in Avellini.

Non mette conto, in questa sede, di verificare puntualmente i debiti contratti con i componimenti filogalileiani apparsi nel 1610-1611, anche perché si dovrebbe per giunta retrocedere al sonetto mariniano su *Galileo Galilei* risalente forse a quegli anni carichi di entusiasmi scientifici e inserito dall'autore nella sua *Galeria* (I, 159), apparsa nel '19.[13] Basta invece notare, accanto ad antitesi più prevedibili ("ciel" - "mar"), l'assenza di "rischio" in Galileo, tanto più rassicurante in presenza del "periglio" e della "guerra" connesse alla spedizione di Colombo, che già nel sonetto era stato chiamato da Marino con il battagliero appellativo di "Ligustico Guerriero". Le traversie successive toccate a Galileo smentirono l'illusione di una dialettica delle idee del tutto immune da pericoli. Forse è anzi inevitabile che ogni vero ricercatore per il solo inoltrarsi nei territori misteriosi dell'ignoto finisca prima o poi per incorrere in qualche "rischio", rappresentato dall'invidia, dalla forza eversiva delle sue idee, dalle minacce inferte a interessi costituiti, perfino dai successi conseguiti, destinati con la popolarità a sottrargli il tempo per gli studi ulteriori. Colombo dovette solcare i marosi dell'Atlantico, Galileo, trasferendosi a Firenze, si trovò subito nel mezzo di altre procelle non meno insidiose, quelle pronosticategli da un amico veneziano, scatenatesi "nel tempestoso mare della Corte", dove i "furiosi venti della emulatione" lo avrebbero purtroppo "travagliato et inquietato" (Galilei XI, 171). Ma la realtà non sempre coincide con i miti creati dall'immaginario collettivo. Se la colonizzazione delle Americhe, per la cattiva coscienza che essa recò in Europa, impedì di essere presa per l'avvento di una nuova età dell'oro, a Galileo venne invece assegnato nei voti di molti il ruolo pacificante di sanare "dissidia et altercationes magnas et frequentes" (Galilei XI, 394). I tempi sembravano fatti apposta per attese palingenetiche, alle quali gli uomini di primo Seicento erano indotti per reazione a una realtà spesso tragica, facile esca per le aspirazioni, le speranze, le utopie consolanti. E il *Sidereus Nuncius*, con il fervore che aveva acceso, galvanizzava la speranza di tempi migliori, che ci si augurava di conseguire non già con campagne militari, ma con l'operosità, la dedizione, l'inquieta e mai appagata interrogazione dell'ignoto, vantaggiosa a tutta l'umanità.

A farsi interprete di queste istanze fu, nello stesso anno in cui comparve l'*Adone*, un accademico linceo amico di Galileo, Francesco Stelluti, al quale si deve uno dei due componimenti con cui nella *princeps* si apriva *Il saggiatore*. Qui si loda la solerzia che consentì allo "sguardo sereno" dell'infaticabile ricercatore di scoprire "orbi a ciascun novelli, e pria d'ogn'altro", talché "molto a te l'uom, per tali / trovati obietti, deve" (Galilei VI, 211). L'encomio delle pacifiche virtù intellettuali, tanto aeree da far procedere lo scienziato "spedito e

---

[13] Un catalogo delle presenze di Colombo nella poesia mariniana si deve a Pieri 1986: 36, che opportunamente mette anche in luce il carattere topico, scontato e non troppo esaltante, con cui "l'immaginario pubblico e poetico secentesco" affrontò l'epopea americana, ricondotta a "denominazione normalizzatrice" (37).

lieve", a riprova dell'estrema leggerezza in cui si sublimano le "lunghe fatiche", "le prove", gli "studi", giunge alla fine di una rassegna di invenzioni e scoperte topiche, che spaziano con gusto manieristico dalla colomba volante costruita da Archita agli uccelli di rame che cantano, dagli astrolabi alla polvere da sparo, dagli Argonauti a Dedalo. A un catalogo così esemplare non poteva mancare Colombo, ma soltanto per degradarlo a un livello inferiore:

> Cedanti pure il vanto
> quei novi Tifi arditi,
> che glorioso han tanto
> perché scoprir mari novelli e liti;
> poi che tu non additi
> terre quaggiù novelle,
> ma nel sublime ciel lucenti stelle
> (Galilei VI, 210)

La riproposta dell'antitesi alto-basso, giocata questa volta tra il "sublime ciel" e le "terre quaggiù", significa che ormai, all'altezza del 1623, i luoghi retorici del confronto erano già tutti stabiliti, e non restava che la *repetitio*. Superfluo allora seguire ancora, sempre nelle poesie inserite nel *Saggiatore*, un altro Linceo, Joannes Faber, che non diversamente ammonisce "Cedas, Vespuci, cedatque Columbus" (Galilei VI, 205, v. 9), per la collaudata ragione che agli antichi non era del tutto ignota la terra poi scoperta da Colombo, mentre Galileo è stato il solo a donare al "genere umano" le stelle descritte nel *Sidereus*. Tutt'al più vale la pena di segnalare di nuovo il ruolo irenico di Galileo, allusivamente conferitogli con la citazione di un esametro del Virgilio più profetico, visto che anche con il cannocchiale "nova progenies caelo demittitur alto" (v. 21). Ormai però, si diceva, le coordinate erano saldamente fissate e nulla poteva aggiungere, di lì a qualche anno, la sostituzione del nome di Vespucci a quello di Colombo, compiuta da poeti fiorentini indotti dalla carità del natio loco e dal loro intento filomediceo ad attribuire a un concittadino quanto di solito veniva concesso al navigatore ligure. Iacopo Cicognini, in una canzone del 1631 destinata in un primo tempo a essere collocata in appendice all'allora imminente *Dialogo sopra i due massimi sistemi*, esordiva proprio con il mito, doviziosamente descritto con vigorosi accenti epici, delle colonne poste da Ercole all'ardimento dell'uomo, per poi dilungarsi sull'atto di forza con cui Vespucci abbatté quei limiti in modo da riportare "dagl'Indi" "palme novelle" (Vaccalluzzo 33). Sennonché quel viaggio marittimo mancò a detta del poeta della consapevolezza scientifica che in séguito conseguì Galileo, soltanto "di ragioni armato", con il calcolo della longitudine per mezzo dell'osservazione del moto dei satelliti di Giove:

> Quanto s'appressi ai cardini del polo
> nave al soffiar del vento
> seppe chiuso Nocchier tra i curvi Abeti,

non seppe già, verso l'occaso il volo
drizzando ogni momento,
qual punto occupi il legno in grembo a Teti.
Aperti, ecco i segreti
son dagli astri di Giove . . .
(Vaccalluzzo 34)

Qualche anno dopo, un altro poeta della corte dei Medici, Francesco Maria Gualterotti, riprendeva la metafora del volo aereo compiuto da Galileo nell'atto di guardare attraverso il cannocchiale, sperimentando così l'ossimoro di chi, "fermo in Ciel su l'ali", "con felice vento / discopre Isole d'oro, e vie d'argento" trascorrendo "pe' tranquilli e lieti / campi di raggi" (Vaccalluzzo 39). Non che l'impresa del "gran Vespucci" fosse deprezzata: come poteva essere altrimenti, dopo che nel 1611 il padre Raffaello aveva, prima del *Mondo nuovo* di Stigliani e dell'*Oceano* del Tassoni, pubblicato un "poema eroico" sull'America? È però significativo che appena un mese dopo l'apparizione del *Sidereus* il più anziano dei Gualterotti intendesse, a fare da *pendant* al lavoro colombiano già composto, dedicare, questa volta a Galileo, un altro poema "sopra il ritrovamento dele nuove stelle e de i quattro nuovi pianeti" (Galilei XVIII, 410). E nell'anno della sua morte, avvenuta nel 1639 senza che il proposito si fosse realizzato, il figlio Francesco Maria volle in parte adempiere alla promessa mancata almeno con la canzone appena citata, ove Vespucci usciva sì con onore, ma ridimensionato in quanto, tacitamente accostato una volta di più a Giasone, dopo che "gli dèi la nave sua al cielo alzaro", si domandava a Galileo, nella forma già notata di *climax,* "a te qual chiaro e regio / daran che non sia umile e scarso fregio" (Vaccalluzzo 41)?

Senza dubbio a vent'anni dalla pubblicazione trionfale del *Sidereus* nessuno si chiedeva più come si sarebbe risolta la tenzone "di gloria" tra Galileo e Colombo, giusta l'alternativa affacciata nel 1610 da un corrispondente del primo (Galilei X, 372). Nonostante la condanna dello scienziato, il paragone giocò sempre a suo favore, a riprova di una fama tutt'altro che contingente, accresciuta e non affievolita da un tempo una volta tanto non edace. Ad assicurarne la vittoria erano le maggiori suggestioni archetipiche e ideologiche della sua impresa, meglio rispondente alle inclinazioni di un secolo che, a dirla con l'eccentrico Eugenio D'Ors, amò più di ogni altro le "forme che volano". E a riassumerne tutte le ragioni provvide, a metà Seicento, il *Racconto istorico della vita di Galileo Galilei* di Vincenzio Viviani, il monumento biografico tessuto secondo i fili propagandistici dei Medici, che vollero fare del loro scienziato un mito, aggirando tutte le ragioni cosmologiche di contrasto avute con la Chiesa (M. Segre). Fin dalla prima pagina il più giovane degli allievi di Galileo riprende con tutte le argomentazioni elaborate in un trentennio di componimenti encomiastici l'esame contrastivo con Colombo, lasciando da parte Vespucci che, troppo caro al municipalismo fiorentino, non avrebbe consentito antitesi così

nette:

Viverà il Colombo con i suoi scoprimenti terrestri, assicurati da tal fondamento che ingombra quasi la metà della terra: ma se la navigazione per qualche mondano accidente fosse impedita, o per altra cagione interrotto il commercio, in pochi anni, obliato il fondamento, ne languirebbe la ricordanza, se però da diligente scrittore non ne fosse compilato la storia.
Grande e maravigliosa si può sicuramente dire l'accortezza e la fortuna del signor Galileo, che, aiutata dal suo divino intelletto, ha incontrato fondamento celeste. Onde con i suoi ammirabili discoprimenti, senza tema d'esser impediti o consumati dal tempo, o nascosi alla vista e cognizione de' mortali, e spiegati con la sua singolar sapienza, s'è procacciato fama gloriosa e durabile quanto durerà l'universo.
(Galilei XIX, 600)

Con simmetrie calibratissime, rivelatrici di uno scrittore padrone dei mezzi retorici, Viviani costruisce la dialettica delle due "vite parallele" sulla diversa gloria dei protagonisti, rimarcando la contingenza più effimera della scoperta dell'America, di natura "terrestre" e quindi deteriorabile, in opposizione alla sorte imperitura delle scoperte astronomiche, poggianti su "fondamento celeste". Nel caso di Colombo le conseguenze consistono in un *tricolon* semanticamente negativo ("impedita", "interrotto", "obliato") che viene ripetuto a carico di Galileo soltanto per essere smentito ("senza tema d'esser impediti o consumati . . . o nascosi"). E che abisso tra i patetici sforzi del "diligente scrittore" che si affanna a evitare che "languisca la ricordanza" dell'uno e la spavalderia della "singolar sapienza" garantita dal "divino intelletto" dell'altro! La contemplazione delle stelle, oltre che ubbidire alla condizione dello *status rectus*, trascendente il mero assetto anatomico per divenire privilegio etico e gnoseologico dell'uomo,[14] è la via più naturale per conseguire l'apoteosi, rappresentata per Viviani dalla "fama gloriosa e durabile quanto durerà l'universo". Per questo, il Virgilio della IV Egloga, tante volte sottinteso da quanti videro nel *Sidereus* il compimento di un'utopia di pace, aveva predetto, anticipando la *Medea* di Seneca già ricordata, che "ci saranno ancora un altro Tifi e un'altra Argo a trasportare eroi diletti" ("Alter erit tum Tiphys, et altera quae vehat Argo / delectos heroas", *Buc.* IV, 34-35). Nel Seicento, Galileo fu senz'altro uno di questi.

Università degli Studi di Bologna

[14] "[Deus] os homini sublime dedit caelumque videre / iussit et erectos ad sidera tollere vultus", recita un passo celebre di Ovidio, *Metamorfosi*, I, 85-86.

Opere citate

Aquilecchia Giovanni, *Da Bruno a Marino. Postilla all'"Adone" X, 45*, "Studi Secenteschi" XX (1979): 89-95.

Avellini Luisa (a c. di), *Sapere e/è potere. Discipline, dispute e professioni nell'Università medievale e moderna. Il caso bolognese a confronto,* Atti del 4° convegno (Bologna, 13-15 aprile 1989), vol. I: *Forme e oggetti della disputa delle arti,* Bologna, Istituto per la Storia di Bologna, 1990.

Bacon Francis, *Works,* collected and ed. J. Spedding, R. L. Ellis, D. D. Heath, London, Longman, 1857-1874, 14 voll. Reprint Stuttgart-bad Cannstatt, F. Fromann Verlag Gunther Holzboog, 1963.

Bailey J. O., *Pilgrims through Space and Time. Trends and Patterns in Scientific and Utopian Fiction,* New York, Argus Books, 1947.

Blumenberg Hans, *"Terra incognita" e "universo incompiuto" come metafore del moderno atteggiamento del mondo,* in *Paradigmi per una metaforologia* [1960], trad. it., Bologna, Il Mulino, 1969, cap. 5, pp. 73-85.

Bontempelli Massimo, *Galileo poeta* [1943], in *Introduzioni e discorsi,* Milano, Bompiani, 1964, V ed., pp. 209-231.

Bruno Giordano, *Dialoghi italiani,* con note di G. Gentile e a c. di G. Aquilecchia, Firenze, Sansoni, 1958, III ed.

Calvino Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio,* Milano, Garzanti, 1988.

Costa Gustavo, *La leggenda dei secoli d'oro nella letteratura italiana,* Bari, Laterza, 1972.

Campanella Tommaso, *Scritti letterari,* a c. di L. Firpo, Milano, Mondadori, 1954.

_____, *La Città del Sole e Scelta d'alcune poesie filosofiche,* a c. di A. Seroni, Milano, Feltrinelli, 1962.

_____, *Apologia per Galileo,* a c. di S. Femiano, Milano, Marzorati, 1973.

Chiabrera Gabriello, *Elogi di uomini illustri,* in *Opere,* Milano, per Nicolo Bettoni, 1834.

_____, *Opere, e lirici del classicismo barocco,* a c. di M. Turchi, Torino, Utet, 1974 (II ed.).

Curtius Ernst Robert, *La nave degli Argonauti* [1950], in *Letteratura della letteratura,* a c. di L. Ritter Santini, Bologna, Il Mulino, 1984, pp. 301-25.

D'Ors Eugenio, *Del Barocco,* trad. it., a c. di L. Anceschi, Milano, Rosa e Ballo, 1945.

Eliade Mircea, *Mythes, rêves et mystères,* Paris, Gallimard, 1957 (trad. it. Milano, Rusconi, 1976).

Foucault Michel, *Of Other Spaces* [1984], trad. ingl., "Diacritics" XVI.1 (1986), 22-27.

Galilei Galileo, *Le opere* [1890-1909], nuova ristampa della edizione nazionale diretta da A. Favaro, Firenze, G. Barbèra, 1968, 20 voll.

Getto Giovanni, *Gabriello Chiabrera poeta barocco* [1952-1953], in *Barocco in prosa e in poesia,* Milano, Rizzoli, 1969, pp. 125-162.

Gove Philip Babcock, *The Imaginary Voyage in Prose Fiction. A History of Its Criticism and a Guide for Its Study, with an Annotated Checklist of 215*

Imaginary Voyages from 1700 to 1800, New York, Columbia UP, 1941.

Kepler Johannes, *Dissertatio cum Nuncio Sidereo* e *Narratio de quattuor Iovis satellitibus*, a c. di E. Pasoli e G. Tabarroni, Torino, Bottega d'Erasmo, 1972.

Koyré Alexandre, *Dal mondo chiuso all'universo infinito* [1957], trad. it., Milano, Feltrinelli, 1970.

Lichačëv, D. S., *Le proprietà dinamiche dell'ambiente nelle opere letterarie (Per un'impostazione del problema)*, in *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'Urss*, a c. di J. M. Lotman e B. A. Uspenskij, ed. it. a cura di C. Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1973, pp. 26-39.

Lupi Filiberto Walter, *Galilée criminalisé. Eroismi e "crisi" della cultura italiana nel giudizio degli oltremontani*, in *Novità celesti e crisi del sapere*, Atti del convegno internazionale di studi galileiani (1983), a cura di P. Galluzzi, Firenze, Istituto e Museo di Storia della Scienza, 1984, pp. 399-409.

Pieri Marzio, *Per Marino*, Padova, Liviana, 1976.

_____, *Colombo in mare baroco, una metafora abortita*, in "Columbeis *I*", Genova, Università degli Studi di Genova, Facoltà di Lettere, Istituto di Filologia Classica e Medievale, 1986, 27-52.

Marino Giambattista, *L'Adone*, a c. di G. Pozzi, Milano, Mondadori, 1976, 2 voll.

_____, *La Galeria*, a c. di M. Pieri, Padova, Liviana, 1979, 2 voll.

Pozzi Giovanni, *Guida alla lettura*. Marino 1976, II, pp. 11-140.

Propp Vladimir Ja., *Morfologia della fiaba*, a c. di G. L. Bravo, Torino, Einaudi, 1966.

Quint David, *La barca dell'avventura nell'epica rinascimentale*, "Intersezioni" V.3 (1985), 467-488.

Raimondi Ezio, *Per un'immagine della Commedia*, in *Metafora e storia*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 31-37.

_____, *La dissimulazione romanzesca. Antropologia manzoniana*, Bologna, Il Mulino, 1990.

Rossi Paolo, *La scienza e la filosofia dei moderni. Aspetti della rivoluzione scientifica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

Sacerdoti Gilberto, *Nuovo cielo, nuova terra. La rivelazione copernicana di "Antonio e Cleopatra" di Shakespeare*, Bologna, Il Mulino, 1990.

Segre Cesare, *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990.

Segre Michael, *In the Wake of Galileo*, dattiloscritto in corso di trad. it. e di stampa, Bologna, Il Mulino.

Slawinski Maurice, *The Poet's Senses: G. B. Marino's Epic Poem "L'Adone" and the New Science*, "Comparative Criticism" n. 13: 51-81.

Trousson Raymond, *Voyages aux pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1979, II ed.

Vaccalluzzo Nunzio, *Galileo Galilei nella poesia del suo secolo*, Palermo, Sandron, 1910.

David Marsh

Beyond the Pillars of Hercules: Voyage and Veracity in Exploration Narratives*

On the quincentenary of Columbus' voyage, the uneasy relationship between fact and fiction in travel narrative looms large on our cultural horizons. The voyage of the Genoese entrepeneur opened the doors to New World to conquest and commerce and (to describe the equivocal change with an appropriate paradox) re-oriented the Occident to a new geography and geopolitics. Yet the ambiguity of his accomplishments is reflected in the curious mythology and symbology which obscure the historical realities of the Genoese navigator. Columbus' own multiform name — to say nothing of his yet undeciphered "mystical" signature — abounds in both auspicious and inauspicious portents. His baptismal name Christophorus evokes both the faith of Christ borne across the waters and the dire destiny of indigenous populations converted by the sword, although the recent deconsecration of Saint Christopher strips Columbus of an onomastic patron and travelers in general of a divine intercessor. The navigator's Italian surname Colombo might to the pious imply the grace-bringing dove of the Holy Spirit, but his adoptive Spanish name Colón more readily calls to mind the colonial enterprise he established.

Columbus' name further suggests a fanciful etymology linking him to those columns which supposedly marked the boundaries of known civilization — the Pillars of Hercules which the Greek hero set as the outermost limit between the civilization of Europe and the uncertainties beyond. (Despite its fanciful nature, this metaphor has been rendered concrete, in more than one sense, in the monumental columns of Barcelona and New York, which set the heroic explorer atop a pedestal, creating a saintly visionary one might dub Columbus Stylites.)[1] If the Romans called the Mediterranean *mare nostrum*, the Age of Columbus marks the navigation of *maria aliena*, uncharted waters inhabited by strange and sometimes hostile beings. Concerning the earth's rotundity and circumference, the ancient Greeks had fairly precise ideas, but it was a later tradition of inexact geography and mystical inspiration — portentous hints in Pliny and Seneca read in the light of Toscanelli's calculations — which

* A draft of this paper was delivered at the national meeting of the Renaissance Society of America at Stanford University in March, 1992.

[1] While the landlocked column of Columbus Circle is dwarfed by the skyscrapers of mid-Manhattan, the elevator-equipped monument in Barcelona offers an appropriate panorama of the Mediterranean, if not the Atlantic. Discussing the latter, Robert Hughes 1992, 365-67, estimates that there are at least sixty-four such monuments to Columbus worldwide.

informed Columbus' resolve.

Interpreting the Renaissance as an age of discovery reveals that European exploration and expansion opened new horizons in literature as well as in geography. As the European colonizers were exporting their vernaculars to the New World, Old World authors were busy composing texts with new linguistic and literary boundaries. While Italian explorers like Columbus and Cabot, Verrazzano and Vespucci were sailing under foreign flags, Northern Italian writers and editors, especially in the Veneto, were engaged in consolidating their discoveries through the printed word.[2]

Italian curiosity was by no means a Renaissance invention. The most celebrated late Medieval explorer was the Venetian merchant Marco Polo, whose twenty-five-year odyssey in the Orient (1271-95) might almost seem a realization of Tiresias' prophecy to Odysseus of an eastward journey far from the ocean. In the Quattrocento, the fascination with travel narratives, especially those containing fantastic elements, is evident in the humanist Poggio Bracciolini, who translated into Latin the "fabled" books of Diodorus Siculus, and recorded the oriental travels of Niccolò de' Conti, a Venetian epigone of Marco Polo.[3] Then, as in other fields, the middle of the Cinquecento witnessed the printed consolidation and codification of travel literature. The three-volume anthology *Navigationi et viaggi* (1550-59) edited by Giovanni Battista Ramusio (1485-1557) assembled some seventy texts of geography and ethnography, including those of Diodorus Siculus, Marco Polo, and Niccolò de' Conti.[4]

In an essay on Italian literature of travel and discovery, Giorgio Raimondo Cardona has noted how the practical orientation of such works sets them apart from the canon of imaginative literature.[5] In their pragmatic approach to travel, he suggests, the Italians are heir to the Romans, who have left virtually no travel literature. Yet the larger Western tradition owes a great deal to the Greeks, whose seafaring spirit and insatiable curiosity are reflected in numerous odysseys and adventure tales. Hence, the literature of exploration is often torn between veracious history and imaginative literature. Indeed, the interaction between truth

---

[2] R. A. Skelton in Ramusio 1970, p. V: "If Venice did not participate in the great discoveries, she remained a profoundly interested spectator, and her scholars, cartographers and printers were to make an unsurpassed contribution to geographical recording during the 16th century."

[3] Ramusio 1967-70, 1:173-75 (Iambulus), 1:338-46 (Conti). For Poggio's characterization of Diodorus' *History* 1-5 as "fabulosos ob antiquitatem temporum," see Bracciolini 1964-69, 4:682. Diodorus includes material borrowed from Ctesias and Iambulus, two Greek "historians" impugned by Lucian (see below).

[4] Facsimile edition, Ramusio 1967-70; on Ramusio and his work, see Mazzali 1986.

[5] Cardona 1986, 687: "La letteratura italiana non inquadra volentieri nel suo canone i viaggi di cui è pure ricca; quasi che i molti dati materiali e concreti di cui essi sono necessariamente costruiti inquinino in qualche modo un ideale di disinteressata e disincarnata letterarietà; quasi che paesi e costumi ed eventi possano diventare riconosciuta provincia letteraria solo quando li marchi il segno dell'invenzione, del fantastico." Mazzali 1986, 581 finds this tension resolved in Ramusio's anthology, in which "i valori letterari s'integrano con quelli scientifici."

and fiction in travel accounts provides a perennially fertile domain. Renaissance readers were no doubt attracted to travel literature for its combination of useful information and delightful exoticism. For a similar mixture of technical data and situational novelty, the modern reader may have to turn to works of science fiction. For now that our terrestrial frontiers have nearly vanished, we are even more fascinated by tales which promise "to explore strange new worlds, to seek out new life, new civilizations, to boldly go where no man has gone before."[6]

Generally written in the first person, most travel narratives offer a memoir-like mixture of *Dichtung* and *Wahrheit* which reflects both the distortions of memory and the desire to please a wider audience. If two of the pragmatic components of travel narratives are geography and ethnography, the latter must clearly be given pride of place. A simple record of nautical bearings makes poor reading for all but the practical sailor, but tales of strange peoples and stranger customs have been good "box-office" since Herodotus lectured publicly in Greek city-states. Of course, few listeners and fewer readers will lend complete credence to personal recollections, and even the earliest travel narratives have often prompted violent and contradictory responses from their intended audience.

If the positive side of travel narratives presents a claim to truthfulness, the reverse of the coin reveals the darker image of the author as liar. In Greek antiquity, the two "founding fathers" of Attic-Ionic poetry and prose, Homer and Herodotus, were repeatedly impugned as liars because their works include travel accounts which border on the incredible. Small wonder, since the received tradition depicts them both as itinerant *cantastorie*! Homer's Odysseus became a type of the consummate liar, and Herodotus' "inquiries" into foreign customs and cultures laid him open to charges of innocent gullibility or (in the case of Plutarch) spiteful malignity.[7] As we shall see, the interpretation of Herodotus may serve to contrast ancient and Renaissance responses to the ambiguities of travel narratives. The most striking ancient response is furnished by the second-century Greek satirist Lucian, who treats travel narrative as a literary *genre* susceptible of analysis through parody. By contrast, Renaissance travelers and scholars regard travel narratives, more optimistically, as a branch of historical science, and a re-examination of travel narrative meant the rehabilitation of Herodotus by various philologists and editors.

The present study briefly examines three travel narratives, one ancient and two modern, with a focus on authorial attitudes toward voyages and veracity. The ancient text is Lucian's *True Story*, a parody of travel literature which exposes

---

[6] In his survey of science fiction fans, Bainbridge 1986, 26 notes that "'Stories about alien cultures' achieved a very high mean rating (5.09), perhaps because such stories offer the surprise and excitement of constant disovery."

[7] Plutarch's essay *On the Malignity of Herodotus* seems to have been inspired by the author's pride in his native Boeotia, a region much maligned by Attic-Ionic authors.

the ambiguities inherent in the *genre*.[8] The modern texts are Columbus' log of his initial voyage of 1492-93, and Antonio Pigafetta's account of the first circumnavigation of the globe in 1519-22.[9]

***

Exploring the boundaries of fact and fiction, Lucian composed a parodic narrative which he ironically titled *The True Story*, a fantastic voyage beyond the Pillars of Hercules.[10] As a parody of classical Greek voyage literature — particularly the navigational account titled *Periplus* by Iambulus — Lucian's *True Story* offers us, by its use of exaggerated mannerisms, a critical commentary on ancient travel narrative. It thus affords a convenient point of departure for our own exploration into travel narratives ancient and modern.

An essential element of Lucian's *True Story* lies in the pervasive irony of the narrator's asseverations that he is telling the truth. The irony of the narrative is established by Lucian's brief preface, which speaks in a detached (and seemingly different) voice to explain the subsequent story. Like his paradoxical encomia, Lucian's fantastic journeys relate incredible events with ironic dignity; their satiric energy derives from the tension between narrative matter and authorial voice. In his preface to the *True Story*, Lucian complains that previous writers like Ctesias and Iambulus have abused their readers by affirming the veridical nature of their outlandish histories.[11] Lucian, by contrast, promises to tell only one truth, namely, that he is lying. This statement rephrases the Cretan paradox of Epimenides — "All Cretans are liars, and I am a Cretan" — which lies (so to speak) at the heart of comic ambiguity (Colie 1966, 5-7; Paulos 1980, 41-55). It should be noted that this reference to the comic tension between truth and fiction points to a pervasive concern in Lucian's writings with veracity (*aletheia*) and imposture (*pseudos*). For Lucian's repeated choice of titles with a "true" or "false" component — *Alethe Diegemata* (*The True Story*), *Philopseudeis* (*The Lover of Lies*), *Alexandros e Pseudomantis* (*Alexander the False Prophet*), *Pseudologistes* (*The Mistaken Critic*), and *Pseudosophistes e Soloikistes* (*The Sham Sophist or The Solecist*) — itself works another variation on the Cretan paradox. When his title speaks of shams and liars, he is urging a veracious critique, but his two books of *The True Story* contain nothing but lies!

In a spirit of curiosity, the narrator writes, he once sailed beyond the Pillars

---

[8] I have principally used the edition of Ollier: Lucian 1962.

[9] See Columbus 1989, and Pigafetta 1969; the latter's account also appears in Ramusio 1967-70, 1:352-70.

[10] See Sciolla 1988, 104, on the Pillars of Hercules as a narrative boundary.

[11] In his discussion of *True Story*, Korus 1984, 310, asserts that Lucian's theory of humour includes a "theory of the novel," but fails to develop the argument. On Lucian and history, see Lucian 1965, 29-38.

of Hercules in a pinnace with a crew of fifty:

Setting sail from the Pillars of Hercules one day, and heading for the western ocean with a fair breeze, I began my voyage. The motive and purpose for my journey were my intellectual curiosity and my desire for strange adventures, and my wish to find the ocean's limits and to learn what people inhabit beyond them.
(1.5)

The ship soon met a powerful gale that raged for eighty days. When they finally anchored near a steep, wooded island, a party of twenty men went ashore and found a bronze tablet on which were carved the faded words: "Hercules and Dionysus reached this point." The faded letters of this sign *signify* an era of remote myth, for they refer to the outermost boundaries of the known world reached by Hercules, who set his pillars at the Straits of Gibraltar, and by Dionysus, who conquered India. (Lucian's geography may seem confused, but it anticipates the different directions sailed by the Spanish and Portuguese in seeking a route to the Spice Islands. In Luís de Camôens' *Lusiads* (1.30), the god Bacchus protests the eastward voyage of Vasco da Gama as eclipsing his conquest of India.[12]) Near the bronze plaque are two gigantic footprints left by those heroes. The larger of the two, a hundred feet long, belongs to Hercules and parodies the two-cubit footprint of Hercules found in Scythia, according to Herodotus (4.82). When the explorers proceed further, they encounter a race of vine-people, whose females ensnare a number of lustful but unsuspecting Greeks. It is important to note in this first episode that nearly all the aliens encountered by Lucian's narrator speak Greek, although some of the vine-maidens also speak "Lydian and Indian."

In the main episode of the book, which was to inspire Alberti, Ariosto, and Swift, the narrator relates how a storm bore his boat up into the sky and landed them on the moon:

Seven days and seven nights we sailed the air, and on the eighth we saw a great land like an island in the sky, bright, spherical and shining with great light. We approached, anchored, and went ashore; and on exploring the country we found it inhabited and cultivated. By day we could see nothing beyond it, but at night many other islands appeared near to us, some large and others small, below us another land, with cities in it and rivers and seas and woods and mountains. We guessed that it was the earth we inhabit.
(1.10)[13]

---

[12] *Lusiads* 1.30 (Camôens 1987, 78): "O padre Baco ali nâo consentia / No que Júpiter disse, conhecendo / Que esquecerâo seus feitos no Oriente, / Se lá passar a Lusitana gente."

[13] For this as main episode, see Anderson 1976b, 8-9. For the "other" worlds of Alberti and Ariosto, see Quint 1983, 82-83.

The innocent explorers soon find themselves drafted into a war, which (like most military campaigns in Lucian) evokes the petty territorial disputes of fifth-century Greek cities. Endymion, king of the moon is fighting Phaethon, king of the sun, for opposing his colonization of the Morning Star. Lucian and his men join Endymion's forces, whose outlandish appearance and numbers are described in detail. In the initial battle, Endymion's forces are triumphant, but the sudden arrival of the Cloud-centaurs rallies Phaethon's troops to victory. Together with two companions, Lucian is captured and taken to the sun. When Phaethon's troops build a large wall to eclipse the moon in perpetual darkness, Endymion sues for terms to end the war, and a treaty is signed. A grateful Endymion offers Lucian a marriage with his son: for the moon people are all male and reproduce without females. Although the Lucian declines this offer, he remains on the moon as a guest, and has occasion to observe many curious lunar habits, which he says that anyone making the same journey will find true (1.22-26).

In the next major episode, the Greeks return to earth (after four days' sailing), only to be swallowed by a whale which is 150 miles long. Inside the whale, the Greeks meet an aged Cypriot named Scintharus, who describes various fish-like inhabitants of the whale's belly, and adds that he must pay an annual tribute of five hundred oysters to the Solefeet. Since he and his comrades are better armed, the narrator urges Scintharus to provoke a war by withholding his tribute; and in the ensuing conflict, the Greeks rout their fishy opponents and occupy their lands. After a year and eight months, a great sea-battle takes place outside the whale, fought between giants who row on floating islands, using cypress trees as oars.

In the second book of the *True Story*, the Greeks escape from the whale's belly by setting fire to the forest. After a week the whale dies, and they sail forth. Encountering a series of fantastic ecosystems, the Greeks burrow and sled their way across a miraculous icecap, feast on a land of milk and cheese, and sail with a host of cork-footed men. At length, they arrive at the Isle of the Blest, where their stay forms the main episode of Lucian's second book. They are welcomed by the island's ruler, the Cretan judge Rhadamanthus who grants them seven months to stay. Amid the frequent banquets of this earthly paradise, the Greeks meet Socrates, Homer, and Pythagoras. The Greeks' sojourn is cut short when Cinyras (son of the Cypriot Scintharus) is caught attempting to abduct Helen of Troy. The banished Greeks then pass the Isles of the Wicked, where punishment is meted out to adulterers like Cinyras, and to liars like Ctesias and Herodotus. (The narrator rejoices in his own veracity, which spares him such torment.) As they continue their voyage, the Greeks pass the Isle of Dreams, land on Ogygia (where Lucian delivers a letter of introduction from Odysseus to Calypso), engage in a battle with pirates, founder on strange islands, and finally sight the legendary Antipodes. They debate whether to go ashore, but (like Dante's Ulysses) suffer shipwreck in a sudden violent tempest. The narrator promises to continue his account in the next book, a promise which Lucian

never kept.

The "open ending" of Lucian's *True Story* plays the reader a nasty narratological trick by subverting classical standards for plot exposition. In the Second Sophistic, the principles of Hellenistic critics had long since been codified into canonical rules partly derived (as in later classicisms) from Aristotelian remarks on tragedy. The narrator should hasten *in medias res* in order to arrive at the critical *peripeteia* which suddenly changes events and reveals character. Homer's epics succeed because they select a unified part of a larger story (Aristotle, *Poetics* 8.1459a30: *Iliad*; 23.1451a22: *Odyssey*). Crisis and resolution were essential for dramatic and poetic closure, and the epic tradition of the *Odyssey* and other *nostoi* set the pattern for the bloody climaxes of Aeschylus' *Agamemnon* and Virgil's *Aeneid*. Lucian throws this advice out the window. By taking Ctesias and Iambulus at their word, he purports to record historical data, including such nautically pedestrian matters as provisions, bearings, and winds. Sailing from mere curiosity, his narrator has no goal or destination, unlike those later explorers who were consumed by a quest, no matter whether Cathay or Calcutta, El Dorado or David Livingstone. Indeed, the directionless voyage is terminated by an unmotivated shipwreck, ordained by no irate deity; and the fate of the curious Greeks is unresolved. Lucian's unkept promise to continue his tale denies any sense of narrative homecoming. Odysseus' *nostimon emar* is postponed *sine die*, and the reader's nostalgia becomes neuralgia.

The "open" ending of the *True Story* also points to the fact, analyzed by Anderson, that Lucian's narrative consists of patterned adventures which can be repeated *ad infinitum*, and even (to use an appropriate maritime metaphor) *ad nauseam* (Anderson 1976a, 1976b). Like the producers of modern science fiction and adventure films, Lucian leaves himself material, method, and motive for a sequel. Given the interchangeability of Lucian's material, one might expect his *True Story* to create humor in the Bergsonian mode, that is, by mechanical repetition of inappropriate gestures. But the comic tension of the work operates through a different sort of irony. Since parodies generally rely on recognizable subtexts — the "palimpsests" of Genette's title — it might seem impossible to parody descriptions of unknown and unexplored worlds. But a key to Lucian's parodic method is furnished by the Russian formalist Jurij Tynjanov whose 1929 essay *On Parody* defines parody as the substitution of elements in one semantic system by those of another.[14] Lucian has translated motifs of Greek myth and history to the remotest possible system, the unknown world beyond the Pillars

---

[14] Gorni-Longhi 1986, 462 (citing Tynjanov, *O parodii*): "Poiché ogni opera costituisce un'interazione sistematica, una correlazione di elementi, non esistono elementi neutri; se uno di essi viene sostituito da un altro, ciò significa che nel sistema è stato inserito un segno di sistema diverso; di conseguenza viene distrutta la sistematicità (o meglio, ne viene messa in luce la convenzionalità)."

of Hercules. This approach to parody proved easy to imitate, and became the central procedure of English Lucianists like More and Swift, who (in Tynjanovian terms) relocate elements of British culture to more distant isles.

Lucian's narrative building-blocks are elements borrowed from travel and historical narrative. In the tradition of "informative" travel literature, his curious voyager dutifully charts his course, and marks each landfall with details of terrain, flora, and fauna. His parodic method lies in exaggerations that strain the reader's credulity. Distances and dimensions are routinely hyperbolic, and the new worlds discovered feature preposterous landscapes and exotic life-forms, usually hybrids of familiar plants and animals.[15] The longer episodes, in turn, parody the historio-graphical tradition through the *realia* of the annalistic tradition. Beyond the known world lie numerous societies remarkably like Greek city-states, and Lucian's voyager is soon embroiled in territorial disputes, treaty violations, and inevitable warfare.

Lucian's absurdist narrative thus conceals a deeper truth about travel. The exotic worlds he encounters beyond the Pillars of Hercules are perceived as chaotic versions of the familiar world of Greek culture. The cognitive basis for exploring the new world remains the old world left behind. As in much science fiction, the mores and motives of alien beings mirror our own, and even the most grotesque creatures, while not speaking our language, understand our intentions. Within the narrative, reciprocal forces are exerted by the cognitive tension between known and unknown. On the one hand, the depiction of "true" phenomena is distorted toward "falsehood" through hyperbole and hybridism. On the other, the "false" world of the fictitious voyage is made to "ring true" by its assimilation to intelligible patterns of culture and language. In Saussurian terms, there is no truth or falsehood, there are only differences. Lucian's *True Story* presents a narrative theory of relativity.

Literary irony, however, can only exist if the author establishes a "true" background against which his fictional foreground stands out. In the *True Story*, as in Erasmus' Lucianic *Praise of Folly*, the realm of truth lies beyond the discourse of the narrator. The lying narrator has a noble pedigree, Lucian points out in his preface, for he is descended from Homer's Odysseus, the "originator and teacher of charlatanry." Even the ancients regarded Homer's *Odyssey* as the classic paradigm for the fantastic voyage and its parodic descendants.[16] Homer's reputation as the "father of lies" sprang in part from an intratextual consideration. In the *Odyssey* (19.203), the disguised Odysseus mixes truth and lies on his return to Ithaca, an example of necessary prevarication cited at the opening of Lucian's *Lover of Lies*.

---

[15] On Lucian's fantastic hybrid creations and parallels in other authors, see Anderson 1976a, 27-28. In his *Prometheus in Words*, Lucian compares his own comic method, the blend of comedy and philosophy, to the hybrid hippocentaur (5).

[16] Lucian, *True History*, 1.3. See Dane 1988, and Genette 1982, 220-21 on the *Odyssey*.

Odysseus' most famous lie was also an example of Hellenic wit, namely, his identification of himself to the Cyclops as Outis or "Noman." (As in Lucian, the barbarians evidently understand Greek, or the pun would be lost.[17]) The name engendered considerable literary progeny in the Renaissance, of which More's *Utopia* is the most famous. Like his friend Erasmus, More had read Lucian and appreciated the irony of pieces like the *Lover of Lies*, and his *Utopia* purports to be a travel-log of Hythlodaeus, a former shipmate of the navigator Amerigo Vespucci who (like Lucian's narrator in the *True Story*) sails out of a desire to see the world.[19] Rabelais's *Pantagruel* pays tribute to both Lucian and More in describing a voyage to several non-places:

> Setting out from that place with a northerly wind and passing by Meden, Uti, Udem Gelasim, and the Fairy Isle, and along the coast of the Kingdom of Achoria, they finally arrived at the port of Utopia, a little more than nine miles away from the city of the Amaurots.
> (*Pantagruel* 24, in Rabelais 1982, 227-28)

A few chapters later, Rabelais' narrator describes a journey into Pantagruel's mouth (a parallel to Lucian's whale), an episode introduced by a Lucianic asseveration of veracity: "Jupiter confound me with his three-forked lightning if I lie" (*Pantagruel* 32, in Rabelais 1982, 256). And of course Rabelais' fourth and fifth books, while pointing the way towards the social satire of Swift, pay the most monumental flattery of imitation to Lucian's *True Story* (for Rabelais, see Robinson 1979, 133-35; for Swift, 137-39).

Odysseus' punning lie served a practical purpose and helped ensure the survival of the hero and his crew members. But he was not engaged in writing history, a serious pursuit which Lucian discusses in his treatise *How to Write History*. Lucian's preface to *A True Story* lambastes the historians Ctesias and Iambulus — both notorious fabricators of pseudo-historical works.

Indeed, Lucian's parody offers a surprisingly modern analysis of writers such as the fourth-century physician Ctesias, whose *Books on Persia* he repeatedly impugns. The recent assessment of Ctesias by Gerhard Wirth in *Der kleine Pauly* points to the features of Ctesias which Lucian singles out for parody:

> Ctesias works with dramatic effects . . . and divides his account into single episodes...Stories of the miraculous and a delight in the exotic determine the character of the work. . . . This mode of presentation must be explained by the transition from the historiographical concerns of a Herodotus or Thucydides to the

---

17 On translatability as evidence of literary forgery, see Grafton 1990, 89.

19 More 1978, 18: "orbis terrarum contemplandi studio Americo Vespucci se adiunxit atque in tribus illarum quattuor nauigationum quae passim iam leguntur perpetuus eius comes fuit, nisi quod in ultima cum eo non redijt." For More's reading of Lucian's *Lover of Lies*, see Knox 1989, 108; for a brief discussion of *Utopia*, see Robinson 1979, 131-33.

publically oriented sensationalist literature of the Hellenistic period.
(Wirth 1979, col. 366; my trans.)

In his critique of Ctesias and other writers, Lucian's narrative exaggerations caricature precisely this transition from historical veracity to fictional invention.

***

If we turn now to the era of Renaissance voyages, the diary of Columbus presents a curious parallel to the stratagem of Homer's Odysseus. Opening the logbook of Columbus for the first time, the modern reader is struck not only by the solemnity of the admiral's ends, but also by his Odyssean means of attaining them. For from the very first days of voyage, Columbus records how he lied to his crew, giving them understated figures for the distance traversed "in order not to frighten them" — thus giving new meaning to the phrase "Columbus forged ahead."[20]

Columbus' prevarications to his crew, which serve the practical purpose of a commercial undertaking, are matched by the optimistic self-deception which pervades the pages of his journal. Whatever its sources, his credulity is no isolated case, but is reflected in the Renaissance penchant for embracing accounts of new worlds. The legendary *periplus* of Iambulus, mocked by Lucian, inspires the great tradition of Renaissance utopias initiated by Thomas More. The rehabilitation of Herodotus by Renaissance scholars reveals a similar enthusiasm for exotic lore. As part of his 1566 edition of Herodotus, Henricus Stephanus published an *Apologia pro Herodoto* in reply to Plutarch's biased essay, and excerpted the pro-Herodotean observations which Joachim Camerarius had prefaced to his own edition of the Greek historian:

In reading Herodotus' apparently exaggerated stories, it would be unfair both to judge them untrue simply because they seem at odds with generally familiar facts, customs, and teaching, or incompatible with our way of thinking, and to deem credible only those things that are readily grasped and understood. . . . I won't deny that there are some foolish elements in some narratives, as in the tales of travelers who have visited those lands "washed by the crashing sea on the earth's furthest shores." But would it not be churlish to reject out of hand every kind of such stories as futile and vain? To do so would be to destroy the entire method of history, and to undermine its essence.[21]

---

[20] Some recent scholars attribute Columbus' apparent duplicity to a double standard of Spanish and Portuguese leagues as misinterpreted by Las Casas: see Columbus 1989, 29n2. If this is true, it was the well-intentioned transcriber who "forged" the navigator's ruse as a means of appeasing the crew.

[21] Herodotus 1592 (Stephanus' second edition), fol. g i v, "Ex Ioachimi Camerarii prooemio in historias Herodoti": "Sed de iis quae memorantur a Herodoto propter magnitudinem nobis incredibilia, periniquum fuerit iudicium, si non uera esse ideo statuemus quod notis cuique rebus,

In his preface, Camerarius also praises Herodotus for describing things worthy of record, and contrasts his value to the shallow pandering of later sophists like Heliodorus and Lucian:

> Did not Herodotus treat exceptional and excellent subjects in his account, rather than the worthless and pointless ones discussed by some ancient writers perhaps, and certainly by many of the Second Sophistic? The latter strove only to delight shallow readers with empty amusement, like the author of the *Aethiopica* and the author of the *The Syrian Goddess*, by which one can easily rate other such works.[22]

Camerarius' willingness to suspend judgment on the veracity of travel narratives is matched by Stephanus' tolerant acceptance of ancient writers whose reliability has been questioned since antiquity. As an appendix to his edition of Herodotus, Stephanus prints ample excerpts (quoted from Photius) of the Cnidian physician Ctesias, whose fourth-century description of Persia is now regarded as a forgery (Grafton 1990, 9, 37-38).

Our present-day distinction between truth and fiction may in fact constitute an anachronism. As noted above, Ramusio's *Voyages and Travels* includes several works of cosmography rejected by later scholarship, among them the *Periplus* of Iambulus parodied by Lucian's *True Story*. And it is often difficult to distinguish, as Herodotus purports to do, between things actually seen (Greek *autopsía*) and reports based on hearsay. The journal of Antonio Pigafetta offers a vivid first-hand account of Patagonian giants more than seven feet tall, but his description of fantastic dwarfs, which he heard from a Moluccan native, may have suffered linguistic distortion:

> Our old pilot of Molucca told us that nearby was an island named Aruchete, where the men and women are no taller than a cubit and have ears so large that of one they make their bed, and with the other they cover themselves.[23]

The likelihood of semantic garbling implicit in Pigafetta's report alerts us to the cognitive difficulties inherent in Western descriptions and deductions concerning

---

moribus, disciplinae non similia neque rationibus nostris congruentia uideantur, sique non nisi iis quae facile intelligere et animo complecti possimus fidem habendam esse ducemus. . . . Sunt sane quaedam inaniora (non enim nego) in talibus, ut summouet oceano [Virg. A. 7.225], sermonibus. Cuius inhumanitatis tamen fuerit uniuersum genus narrationum istarum semel abiicere ut futile et uanum? Quod si fiat, omnem historiae rationem confundi habitumque peruerti necesse est."

[22] Herodotus 1592, fol. g i: "nonne potius praecipuas et praclaras res complexus est expositione sua, quam nihili atque futiles? ut fecere fortasse et veteres aliqui, certe posteriorum ex illo genere sophistico multi, qui nihil nisi inani quadam oblectatione animous leuium quorundam afficere studuerunt, sicut ille Aethiopicorum et Deae Syriae autor, de quibus facile existimari potest de similibus operibus aliorum."

[23] Pigafetta 1969, 1:45-50 (Patagonian giants), 1:139 (Moluccan tale).

foreign cultures. As in its later descendant, science fiction, the narrative of the fantastic voyage depends upon recognizable patterns. Without domestic features, the exotic can make no sense. Alien beings and their societies must correspond to our own customs in order to be intelligible. By depicting the Sun and Moon at war, Lucian opens the way for future satirists in the Swiftian mode, who transplant familiar institutions to distant realms. But Renaissance explorers met with strange peoples who challenged, and often resisted, their Western notions of civilization. Writing in 1484, Bartolomeo Scala describes the Portuguese as having recently explored new islands and found people "without laws and living like beasts in accordance with nature."[24] Similarly, Antonio Pigafetta, shipmate of Magellan, describes the Brazilian tribes as living "according to the custom of nature, more like beasts than otherwise."[25] Columbus describes naked tribes "sin armas y sin ley," but also points out repeatedly that neither explorers nor explored spoke the others' language.[26]

Yet while Columbus learned little of the natives' language, he records the Taino noun *cacique* ("chieftain") a dozen times.[27] When Western explorers encountered societies with kings and laws, they found a world which corresponded more closely to their own notions and words. The Latin binomial *lex-rex* and its descendants in various Romance languages denote the main two coordinates of Western society which explorers sought to identify in the new world. In his epic *Lusiads*, the Portuguese poet Camôens couples the words *lei* and *rei* in depicting the 1498 encounter of Vasco da Gama and Moslem traders from the island of Mozambique:

> Eis aparecem logo em compania
> Uns pequenos batéis, que vem daquela
> Que mais chegada à terra parecia,
> Cortando o longo mar com larga vela.
> A gente se alvoroça e, de alegria,
> Não sabe mais que olhar a causa dela.

---

[24] Scala 1940, 262: "Quot putas preterea in orbe terrarum nationes esse incultas et rudes atque ab hac civili disciplina que abhorreant? Cuiusmodi etiam complures Ioannes Lusitanie rex et novas insulas et antehac incognitas gentes modo pervestigavit, exleges penitus ac ature ferarum quoque more obtemperantes." The reference is probably to the islands of Fernando Po (now Bioko) and Sao Tomé, explored in the early 1480s.

[25] Pigafetta 1969, 1:43. As Skelton notes, the Italian version omits the phrase "more like beasts than otherwise": cf. Ramusio 1967-70, 1:353.

[26] Columbus 1989, 132 (4 November 1492): "Esta gente es muy mansa y muy temerosa, desnuda como dicho tengo, sin armas y sin ley"; 112 (24 October): "porqué por lengua no los entiendo"; 182 (27 November): "y tambien no se la lengua y la gente destas tierras no me entienden ni yo ni otro que yo tenga a ellos"; 206 (6 December): "ni los entendia bien ni ellos a el"; 258 (21 December): "y dize que otra cosa no falta saluo saber la lengua. . . ."

[27] First record on December 17, 1492 (Columbus 1989, 236): "governador . . . que llamavan cacique."

"Que gente será esta (em si deziam)
Que costumes, que Lei, que Rei teriam?"
(Behold, there soon appear in a group
Some small boats coming from the island
That seemed to lie closest to the land,
And cutting the wide sea with broad sails.
The crew becomes excited, and in their joy
They fix their gaze on the sight that causes it.
"What people can these be, they ask themselves,
What customs, what law, what king can they have?")[28]

The identification of seemingly Western social structures rapidly opened the impenetrable frontier to the cultural exchanges of commerce, religion, and diplomacy. Most significantly, the newcomers occasionally served as military allies — a pattern already found in Lucian, whose adventurous Greeks soon take sides in the war between the Sun and Moon. The value of European wares yields to the valor of European warriors, although both are based on technological production and (expendable) weapons were often bartered for native riches.

An investigation into the foggier realms of historiography must take into account another less material boundary, namely, the demarcations of language. Ramusio's anthology enjoyed great success precisely because it united disparate texts in a linguistic and cultural format which consistently represented the learned circles of Northern Italy (Mazzali 1986, 580). But today's more philologically minded reader will be struck at once by the polyglottal layers left in the written record. Marco Polo employed a Pisan amanuensis to describe the Orient in Franco-Venetan dialect. The Genoese Columbus wrote in Spanish, the Tuscan Vespucci in Latin, and the Venetan Pigafetta (sailing under the Spanish flag with a Portuguese captain) prepared a French version of his travels. Pigafetta also compiled four short vocabularies of common native words in Brazilian Tupi (8 words), Patagonian Tehuelche (90), and in the Malayan languages Visayan (140) and Malay (450). It is a tribute to Pigafetta's disinterested curiosity that his journal represents the earliest Western attempt to provide a systematic and accurate lexicon of "new" native languages. Pigafetta's "modern" spirit of investigation contrasts strikingly with the glossocentrism of Lucian's imaginary voyager, and of Greek historians generally, for whom all alien tongues were, by circular definition, merely barbarous. If a valid claim can be made for the Renaissance as a period of expanding horizons, the realm of language may provide fertile terrain for uncovering substantial evidence. A lexicon does not, of

---

[28] *Lusiads* 1.45 (Camões 1987, 82). In fact, the word *lei* here means "religion," as the following stanzas make clear. When the Portuguese say they have come from a powerful king (1.51: "Dum Rei potente somos"), the Moslems reply that they live by the Law of Mohammed, unlike the natives who live without law or reason (1.53: "os próprios são aqueles que criou / A Natura, sem Lei e sem Razão./ Nós temos a Lei certa que insinou / O claro descendente de Abraão").

course, constitute a narrative, and in publishing Pigafetta's text, Ramusio reduced the Malay word-list from 450 items to 47.[29] This editorial excision provides yet another reminder of the tensions inherent in travel narratives, which aspire to provide either informative handbooks or entertaining odysseys. Presumably, too many data spoil the story. We are perhaps fortunate that Melville's *Moby-Dick* was not edited by Ramusio.

Rutgers University

Works Cited

Anderson, Graham. *Lucian: Theme and Variation in the Second Sophistic. Mnemosyne*, Supplement 41. Leiden: E. J. Brill, 1976(a).

_____. *Studies in Lucian's Comic Fiction. Mnemosyne*, Supplement 43. Leiden: E. J. Brill, 1976(b).

Bainbridge, William Sims. *Dimensions of Science Fiction*. Cambridge: Harvard UP, 1986.

Botsfield, Beriah, ed. *Prefaces to the First Editions of the Greek and Roman Classics and of the Sacred Scriptures*. London: Henry George Bohn, 1961.

Bracciolini, Poggio. *Opera omnia*. Ed. Riccardo Fubini. 4 vols. Torino: Bottega d'Erasmo, 1964-69.

Camôens, Luís de. *Os Lusíadas*. Ed. Emanuel Paulo Ramos. 3d ed. Lisbon: Porto Editora, 1987.

Cardona, Giorgio Raimondo. "I viaggi e le scoperte." *Letteratura italiana*. Vol. 5. *Le questioni*. Ed. Alberto Asor Rosa. Torino: Einaudi 1986. 687-716.

Columbus, Christopher. *The 'Diario' of Christopher Columbus's First Voyage to America 1492-1493, Abstracted by Fray Bartolomé de las Casas*. Transcribed and translated into English by Oliver Dunn and James E. Kelley, Jr. Norman: U of Oklahoma P, 1989.

Dane, Joseph A. *Parody: Critical Concepts Versus Literary Practice, Aristophanes to Sterne*. Norman: U of Oklahoma P, 1988.

Genette, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil, 1982.

Gorni, Guglielmo, and Silvia Longhi. "La parodia." *Letteratura italiana*. Vol. 5. *Le questioni*. Ed. Alberto Asor Rosa. Turin: Einaudi 1986. 459-87.

Grafton, Anthony. *Forgers and Critics: Creativity and Duplicity in Western Scholarship*. Princeton: Princeton UP, 1990.

Herodotus. *Historiarum Libri IX*. Ed. Henricus Stephanus. 2d ed. [Geneva]: excudebat Henricus Stephanus, 1592.

Hughes, Robert. *Barcelona*. New York: Knopf, 1992.

Knox, Dilwyn. *Ironia: Medieval and Renaissance Ideas on Irony*. Columbia Studies in

---

[29] See Skelton's note in Pigafetta 1969, 1:172.

the Classical Tradition 16. Leiden: E. J. Brill, 1989.

Korus, Kazimierz. "The Theory of Humour in Lucian of Samosata." *Eos* 72 (1984): 295-313.

Lucian. *Histoire vraie*. Ed. François Ollier. Paris: Presses Universitaires de France, 1962.

Mazzali, Ettore. "Ramusio, Giovanni Battista." *Dizionario critico della letteratura italiana*. Ed. Vittore Branca. 4 vols. 2d ed. Torino: UTET, 1986. 3:579-84.

More, Thomas. *Utopia*. Latin text with Italian trans. by Luigi Firpo. Vicenza: Neri Pozza Editore, 1978.

Pigafetta, Antonio. *Magellan's Voyage: A Narrative Account of the First Circumnavigation*. Ed. and trans. R. A. Skelton. 2 vols. New Haven: Yale UP, 1969.

Quint, David. *Origin and Originality in Renaissance Literature: Versions of the Source*. New Haven: Yale UP, 1983.

Rabelais, François. *The Histories of Gargantua and Pantagruel*. Trans. John M. Cohen. Franklin Center: The Franklin Library, 1982.

Ramusio, Giovanni Battista. *Navigationi et Viaggi: Venice 1563-1606*. 3 vols. (Facsimile edition with introduction.) Amsterdam: Theatrum Orbis Terrarum, 1967-70.

Robinson, Christopher. *Lucian and His Influence in Europe*. London: Duckworth, 1979.

Scala, Bartolomeo. "De legibus et iudiciis dialogus." Ed. Lamberto Borghi. *La bibliofilia* 19 (1940): 256-82.

Sciolla, Laura. *Gli artifici della finzione poetica nella "Storia vera" di Luciano*. Foggia: Atlantica Editrice, 1988.

Sidwell, Keith. *Lucian in the Italian Quattrocento*. Diss. Cambridge, 1975.

Wirth, Gerhard. "Ktesias." *Der Kleine Pauly*. 5 vols. Munich: Deutscher Taschenbuchverlag, 1979. 3:466.

ENZO ESPOSITO

BIBLIOGRAFIA ANALITICA DEGLI SCRITTI SU DANTE

(1950 -1970)

L'opera si pone a continuazione di precedenti repertori compilati da Niccolò Domenico Evola, Hélène Wieruszowski, Aldo Vallone. Con le sue circa 9200 voci distribuite in 14 sezioni (*Testi di consultazione; Raccolte e antologie; Scritti complessivi; Scritti biografici; Ambiente e tradizione culturale; Cultura, pensiero, spiritualità di Dante; Arte in Dante; «Divina Commedia»; Opere minori; Studi sui manoscritti e sulle edizioni a stampa; Studi su commenti e commentatori; Studi su illustrazioni e illustratori; Studi su traduzioni e traduttori; Fortuna e storia della critica*) offre un quadro ben ricco del culto di Dante nel mondo.

A scorrere la fitta trama bibliografica, guarnita per lo più di convenienti essenziali «abstracts», si colgono i tratti sicuri di un disegno critico, in cui con netta evidenza s'intrecciano umori e giudizi, ricuperi e proiezioni, consolidamenti e conquiste (ma possono anche cogliersi certi criteri segnaletici e descrittivi ormai correttamente affidabili nell'esercizio della pratica di ricerca).

A completamento (e a parte) si trovano gli indici dei periodici consultati, degli autori e degli argomenti, indici che portano a calcolare peso e spessore del lavoro bibliografico, l'intelaiatura di echi, agganci e riferimenti tutta propria del dispositivo specifico d'una registrazione esclusiva.

Dantologia, vol. 1

1990, cm. 17x24, 4 tomi di compl. XXVIII-1474 pp.

Lire 320.000 [ISBN 88 222 3724 2]

CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI

Casella postale 66 • 50100 Firenze ☎ 055 / 6530684 • Telefax 6530214

Albert N. Mancini

Ideologia e struttura nel *Mondo nuovo* di Giovanni Giorgini

Il presente studio intende fornire un contributo per un inquadramento storico-critico del genere epico colombiano, di quella "benedetta materia oceanica", come ebbe a definirla con ironia rattenuta il Tassoni, fiorita tra la fine del Cinquecento e il primo Seicento. Ma soprattutto vuole essere un avvicinamento a un testo, il *Mondo nuovo* di Giovanni Giorgini, poco conosciuto o solo parzialmente trattato, che reclama un posto di rispetto a fianco di altri, presenti ormai nelle storie letterarie. Un testo nel quale mi sono imbattuto anni fa, nel corso delle mie ricerche sulla letteratura epica fra l'Ariosto e il Tasso, ma il cui riesame è reso più attuale dalla ricorrenza del mezzo millennio della "scoperta" europea del nuovo continente.

Il centro ispiratore della mia indagine si trova in una presa di posizione di Rosario Romeo, contenuta in un fondamentale lavoro sulla dimensione e coscienza delle scoperte americane nell'Italia del Cinquecento, di recente ristampato. In polemica con Geoffrey Atkinson, il Romeo sostiene che la seconda metà del Cinquecento è l'epoca che vede l'origine del concetto moderno del "selvaggio", che si sostituisce all'antico termine "barbaro", con una qualificazione anche più fortemente negativa. Fuori di quest'atmosfera nella quale l'idea della inferiorità dei popoli americani e addirittura della costituzione fisica del nuovo mondo diventerà dominante nella letteratura scientifica non si riuscirebbero a spiegare neppure i metodi reali della conquista dei nuovi territori. Ed è per questa ragione che il Romeo suggerisce che la storia del mito del buon selvaggio a partire dal Seicento non va più ricercata nei libri di geografia che direttamente continuano le storie naturali del nuovo mondo e le relazioni di viaggio del Cinquecento, ma piuttosto nella letteratura, nei romanzi utopistici e nei viaggi immaginari (120).[1] Interessante, a mio avviso, rimane anche il caso del sottogenere epico chiamato, come si diceva, "poema oceanico" o colombiano a partire dai frammenti dell'*Oceano* del Tassoni e del *Mondo nuovo* di Guidubaldo Benamati, al *Mondo nuovo* dello Stigliani, ai passi dell'*Adone*.

Il Giorgini fu in realtà non solo uno dei primi, ma anche uno dei più attenti a vedere e capire che il soggetto della scoperta e conquista del nuovo continente

[1] Si tratta della ristampa della seconda edizione del 1971. Nella sua prefazione il Villari evidenzia lo scarso impegno della cultura italiana per quest'ordine di problemi, testimoniato dallo scarso avanzamento rispetto allo studio del Romeo, apparso nella prima edizione nel 1954.

si prestava come soggetto epico; a riprodurre quindi di fatto tutte le principali caratteristiche, tematiche ideologiche e tipologiche, della nuova moda epica tra Cinque e Seicento.[2] Il suo poema epico è il primo che tratti dell'argomento cento anni circa dopo gli eventi storici riferiti, anche se lo Stigliani rivendica a sé il ruolo di pioniere.[3] Gli aspetti narrativi, didascalici e etico-politici del *Mondo nuovo* giorginiano paiono assicurare la possibilità di una lettura non infruttuosa, da cui ricavare alcune coordinate fondamentali di questa produzione su un particolare soggetto epico passibile di ulteriori integrazioni e di nuove riflessioni.

Giovanni Giorgini è personaggio per tanti versi esemplare nella storia del gusto e della cultura letteraria della tarda stagione cinquecentesca. Discendente di nobile famiglia iesina, nacque nel 1535, si addottorò presso l'università di Macerata nel 1575 in filosofia e giurisprudenza e fu chiamato ad insegnare logica nello studio della sua città nativa, incarico che tenne fino alla morte nel 1606. È autore di poesie, di una traduzione delle *Odi* di Orazio. Ma l'opera che ne ha conservato il ricordo è il *Mondo nuovo*, poema in ventiquattro canti per un totale di ben duemila settecento ottave, uscito nel 1596 a Iesi. Un titolo così apertamente esplicito avrebbe meritato più ampia menzione nella storia della fortuna del tema colombiano e delle imitazioni del Tasso. Ma dare poi sostanza storica a tale menzione risulterebbe difficile data la rarità dell'opera e la scarsità di notizie relative all'autore. Su Giovanni Giorgini abbiamo infatti solo alcuni dati raccolti dal Quadrio e dal Tiraboschi, e un breve articolo di F. Vecchietti nella sua *Biblioteca picena*, ripreso da Alcibiade Moretti e da altri cultori di storia locale.[4] Il profilo che ne risulta è quello di una figura d'intellettuale di provincia, provvisto di buone lettere e non privo di ambizioni letterarie, il quale dimostra una sicura conoscenza, oltre che dell'epica, della letteratura geografica e di viaggio allora disponibile. Va aggiunto che la bibliografia sul Giorgini epico è tutt'altro che adequata ed obbedisce per di più a un copione prestabilito piuttosto monotono.[5]

1. Un riassunto, sia pure schematico, dei ventiquattro canti del *Mondo nuovo* servirà a dare una prima idea del come l'opera s'inserisca in una ben definita

---

[2] Sulle reazioni italiane alla scoperta si veda Romeo 132-134.

[3] Steiner 5; 14. Si può ricordare ancora che il Tassoni discetta "sulla materia del Mondo Nuovo" anche in sede di teoria e poetica nella nota lettera ad Agazio di Somma, autore egli stesso di un frammento di poema epico sul nuovo mondo, pubblicata con il primo canto del suo *Oceano* nell'edizione principe della *Secchia rapita* (Parigi, Tussan du Bray, 1622). Per un'edizione recente si veda Tassoni, *Lettere* I, 386-389.

[4] Quadrio VI, 619; Tiraboschi V.VII, 1955; Vecchietti V, 99-100; Moretti 57-59.

[5] Steiner 13-31; Annibaldi; Belloni 432-435; Spina 15-18. Nel presente studio si cita ovviamente dall'unica edizione iesina del 1596. Nel trascrivere i passi citati si è seguito un criterio prevalentemente conservativo, limitando l'intervento solo qualora lo esigessero ragioni di chiarezza.

tradizione epica fra l'Ariosto e il Tasso, della quale l'autore ripropone ben noti *topoi*, e al tempo stesso come essa presenti una campionatura completa, tematica e tipologica, del genere colombiano in anticipo sulle prove più note del primo Seicento. In apertura, non è superfluo osservare che la stesura degli "argomenti" preposti (o, eccezionalmente posposti, come nel caso del poema dello Stigliani) ai singoli canti o libri, affidata di solito ad altri, lettori privilegiati e revisori sollecitati, è pratica comune nella produzione epica del Cinquecento. Nel caso specifico, il testo del poema del Giorgini è provvisto per buona misura di ben due sommari, quello a versi, in ottave, di Giovanni Pietro Colini e un secondo in prosa di Girolamo Ghisilieri.

Il poema si apre con la proposizione (I, 1-3) e l'invocazione ai "celesti numi" (I, 4-5) perché si degnino di prestare ispirazione e donare forza al poeta che si accinge ad impresa mai prima tentata perché dovrà trattare non "d'una Cittade,/ Né di provincia, o Regno" ma di un "Novo Mondo . . . così lontan dal nostro." E già in questo tradizionale esordio, dominato dall'impegno solenne di cantare del "dotto esperto coraggioso duce" Colombo, della "invitta, e gloriosa" regina di Castiglia e del "famoso e divin Ferdinando" è prefigurato il tono alto e magniloquente che vuol essere la cifra stilistica dell'operazione di ricupero in chiave epica della conquista delle nuove terre (". . . spargete d'eloquentia i fiumi/ Dentr'a l'ingegno mio, che dotto, e arguto/ Possa narrar in verso alto, e prestante/ Opre si degne, e gloriose, e sante"). Dopo la dedica a Filippo, Infante di Spagna, e alle principesse, sue sorelle, il poeta introduce il concilio delle Fate, deità indigene associate con l'Inferno, le quali, avvertite dell'imminente arrivo della flotta spagnola, decidono d'opporsi, sollecitando, tramite la feroce Ertontea, i necessari aiuti da Plutone ed allestendo, con la complicità dell'Ozio, una nave incantata popolata di festanti garzoni e donzelle da mandare incontro agl'invasori. Gli sprovveduti marinai spagnoli, saliti sulla nave infernale, si abbandonano ai facili piaceri finché re Ferdinando, che comanda di persona l'armata, destato da San Francesco, riesce a rompere l'incantesimo delle Fate. Il sollecito Plutone ha però già provveduto a mandare innumerevoli mostri marini a distruggere la flotta spagnola talché è necessario l'intervento di San Giacomo, San Francesco e San Domenico per allontanare il pericolo. Plutone suscita una terribile tempesta dalla quale gli Spagnoli scampano per opera della Beata Vergine (c. 1). Appena sbarcato a Hispaniola il Re incarica Colombo di recuperare le quattro navi perdute, mentre in cielo Maria ottiene assicurazioni dal Figlio che il nuovo mondo sarà evangelizzato. L'Ammiraglio, alla ricerca delle navi, esplora nuove isole raccogliendo notizie sui Cannibali e sulle Amazzoni; ritrova poi Pietro d'Avila nella sua caravella e Martino da Vergara nell'isola della Trinità, e più tardi Vasco di Nuñez coi suoi compagni affamati; scopre anche l'isola delle perle e apprende il modo di pescarle. Alle foci del fiume Maragnon Colombo viene a contesa con gli indiani, ma riesce a renderli mansueti predicendo loro l'eclissi e ascolta notizie delle usanze e dei costumi degli abitanti di una delle terre nuovamente scoperte, costumi che ricordano quelli dell'età dell'oro (c. 2).

Durante il suo viaggio di ritorno a Hispaniola con le navi ritrovate, re Ferdinando costruisce un campo trincerato e fa celebrare la messa alla quale assiste devoto, mentre sette donzelle, rappresentanti le sette virtù discese dal cielo, lo incoronano. Gonzal d'Oviedo è da lui mandato ambasciatore ai cacicchi dell'isola e, in attesa dell'esito dell'ambasciata, il re passa in rivista le sue forze (c. 3). Gli indiani cercano di guadagnare tempo. Alcuni di loro, sorpreso uno degli Spagnoli, lo annegano per accertarsi se gli invasori siano mortali, e si preparano intanto ad opporre loro resistenza, inviando il disertore cristiano Aleppe a chiedere aiuto al re del Messico e incaricando un altro rinnegato, Giovan de Cagnamares, di assassinare il re spagnolo. I Cristiani costruiscono una città a cui viene imposto, su consiglio di Colombo, il nome di Isabella (c. 4). L'Ammiraglio riparte alla ricerca della quinta nave smarrita e per esplorare le vicine isole. Intanto, Aleppe, giunto alla città del Temistitan, di cui è descritta in dettaglio la posizione, l'indole e i costumi degli abitanti (c. 5), racconta a Montezuma come Colombo aveva scoperto l'America e le vicende del suo primo viaggio (cc. 6-7), poi per incoraggiarlo a intervenire gli espone i vari, ma fin qui vani, tentativi delle Fate per far andar a male il secondo viaggio, argomento principale del poema (c. 8).

Montezuma promette un regno al traditore Cagnamare e intanto si prepara alla guerra contro gli Spagnoli. Colombo mette piede su Cuba, v'incontra accanita resistenza da parte degli abitanti e da un capo locale apprende gli usi del paese e le meraviglie che vi si trovano. Movendo da Cuba ode di una fontana che fa ringiovanire, s'imbatte nell'isola galleggiante dei matti e recupera l'ultima delle navi smarrite, la cui ciurma era sopravissuta fra stenti indicibili (cc. 9-10). Poi di nuovo congedandosi dal re, l'Ammiraglio rientra in Ispagna carico di doni per la regina e per l'Infante. Nel frattempo, il campo cristiano in Hispaniola è devastato dalla sifilide, dalla peste e dalla carestia dovute alle male arti della Fata Ertontea (c. 11). Re Ferdinando, scampato per miracolo all'attentato di Cagnamare, riceve valido aiuto dalla regina indiana di un parte dell'isola convertitasi al cristianesimo con il nome di Caterina, che gl'insegna l'uso del legno santo per guarire la sifilide e gli offre rifugio nel suo regno (c. 12). Il re spagnolo fa edificare nel nuovo paese una città al di là dal fiume Ozama e la nomina San Domenico. Scoppia però la guerra in Hispaniola, durante la quale i cristiani, assediati nella fortezza di San Tomé dal capo Caonabo, sono liberati da Salazar, cavaliere di ventura, che fa strage degl'indiani ostili con l'aiuto di un altro contingente guidato da Alonso d'Hogieda (c. 13). Ne segue una terribile battaglia contro tutti i capi indiani collegati dell'isola che vengono sconfitti dagli Spagnoli, capeggiati anche da Bartolomeo e Diego Colombo. Il re del Borichene, l'odierna isola di Porto Rico, si converte al Cristianesimo (cc. 14-15). La lotta continua contro i Caribi e le Amazzoni. A Cristoforo Colombo, reduce dalla Spagna, si affidano le nuove operazioni militari. Con il supporto delle artiglierie e la cavalleria riesce facilmente a prevalere sui Caribi, liberando i loro prigionieri (c. 16). Le Amazzoni si convertono, prendono per marito i cristiani e la loro

regina sposa Salazar (c. 17). Compromessa gravemente così la situazione degli indiani, la Fata Aspasia assumendo varie guise convince la maggior parte degli abitanti di Hispaniola a uccidersi e ricorre nuovamente all'aiuto di Plutone, il quale, dopo innumerevoli sacrifici umani a lui offerti dai maghi di Montezuma, esce con un esercito di diavoli dall'Inferno per combattere i cristiani (c. 18). Allarmata da questi sviluppi, la Vergine Maria intercede presso Dio Padre, che la rassicura e le affida uno specchio magico, destinato in dono a re Ferdinando (c. 19). Mirando in questo specchio, il Re Cattolico vede prima la vittoria sull'Inferno e poi tutta la sua gloriosa posterità, un privilegio che debitamente condivide con gli altri capi militari cristiani (c. 20). Inoltre, il re sale in cielo per recuperare il fuoco divino con cui proteggere i cristiani da Plutone e dalla Gorgona. Segue una battaglia d'uomini contro demoni, finché l'artiglieria spagnola ha il sopravvento e le creature infernali e lo stesso Plutone, per mano di Salazar, lasciano sul campo le loro spoglie mortali (c. 21). Nell'ultima sezione del poema viene descritta la campagna contro Montezuma e la conquista del Messico. Re Ferdinando fonda la città di Vera Cruz da cui Cortés avanza contro la città-fortezza di Temistitan dopo l'assoggettamento delle province limitrofe del Tascaltecal e del Churultecal (c. 22). Montezuma si prepara alla difesa con un concilio di guerra nel quale prevale la tesi interventista di Ciapotone, il più valoroso campione dell'impero atzeco. Il re di Spagna mette in fuga Ciapotone e fa strage dei nemici con stratagemmi vari (c. 23). Continua l'avanzata di Cortés. Montezuma e Ciapotone sono assediati nel tempio più grande e uccisi poi a tradimento. Alla loro morte succede una generale strage degli indiani resistenti, finché nel tempio, lordo di tanto sangue, abbattutti gl'idoli degli Aztechi, re Ferdinando scoglie il voto di portare la vera religione nel nuovo mondo e innalza l'immagine della Madonna (c. 24).

La storia, ricapitolata alla meglio nell'ordine stesso in cui viene presentata, offre già il destro ad un elementare rimarco narratologico. Frutto di una scelta ideologica e politica precisa, quella di celebrare le gesta del popolo spagnolo, l'opera vuole fondere in un'unica impresa tutti i viaggi di scoperta di Colombo nel nuovo mondo, nonché la conquista del Messico compiuta più tardi da Fernando Cortés. Sull'esempio dell'*Eneide*, il poema inizia in *medias res*, con gli antecedenti, la scoperta del nuovo continente e il primo viaggio di Colombo, introdotti con un racconto in retrospettiva ad opera del rinnegato Aleppe, alla fine del canto V e nei seguenti canti VI e VII, cioè a metà della prima parte del poema. Il punto più basso della vicenda principale (la spedizione del re Ferdinando e di Cristoforo Colombo per la conquista delle isole del Mare dei Caraibi) si tocca a metà dell'opera nel c. 12 con la "gran fame" e il racconto dell'attentato al re spagnolo. La parabola ascendente comincia con il riparare di Ferdinando nel "degno impero" della convertita regina Caterina. La conquista dell'isola Hispaniola e le isole vicine, storicamente realizzata durante il secondo viaggio di Colombo (1493-1496), è presentata nei canti XIII-XVII. Nei quattro canti che seguono (cc. XVIII-XXI) assistiamo alla riscossa e definitiva sconfitta

dell'Inferno. L'ultima parte copre, anacronisticamente per la verosimiglianza storica, la conquista del Messico completata dal Cortés nel 1525, venti anni circa dopo la morte di Colombo e dieci dopo quella del re Fedinando.

La struttura del testo al livello della fabula, e cioè del contenuto riordinato in ordine logico e cronologico, è quella comune agli altri poemi epici post-tasseschi, di tipo opposizionale: da una parte, c'è l'Inferno, c'è Plutone e il Panteon infernale (la Gorgona, le Furie, ecc.) ma rappresentato soprattuto da divinità indigene (le Fate, i Cimi, ecc.); dall'altra, il Cielo, Cristo e Dio Padre che intervengono per intercessione della Vergine, gli angeli e i santi della Chiesa; in mezzo, re Ferdinando e Colombo, che ascoltano ed eseguono la volontà divina e diventano così i portavoce del destino del mondo (I, 161-176). Il confronto con i modelli fa affiorare nel Giorgini un'idea di costruzione del racconto che non è più riportabile alla struttura chiusa della *peregrinatio*, ma neppure assimilabile alla struttura aperta dell'erranza del poema cavalleresco.

Bisogna guardarsi da una eccessiva schematizzazione dell'opera. Il Giorgini non abbandona la tradizione ariostesca; sente forte e perdurante attrazione per l'avventura (se non per l'erotico che è ridotto al minimo), per le invenzioni magiche e leggendarie della tradizione cavalleresca. A molti eventi e personaggi storici attribuisce i caratteri e i colori della cavalleria (per esempio, il capitano Salazar che fa la corte e sposa la regina delle Amazzoni, XVII, 28-83). Il poema, in secondo luogo, presenta lunghe digressioni avventurose (la storia dei naufraghi di una delle caravelle smarrite durante la tempesta, X, 5-59);[6] prolissi indugi descrittivi (per esempio, le lunghe digressioni pseudo-scientifiche di antropologia, zoologia, botanica, cosmografia e metereologia infarcite di elementi fantastici);[7] momenti di tedio proprio nei lunghi episodi di meraviglioso mitologico di più stretta osservanza omerico-virgiliana (per esempio, il concilio infernale, I, 74-89; la gran fame causata dalle forze infernali, XII, 21-35) o nelle scene del meraviglioso di matrice romanzesca (per esempio, le Furie e i mostri vari incontrati nel viaggio verso il nuovo mondo, VIII, 86-137; re Ferdinando provvisto di armi fatate e dello specchio magico che riflette le profezie genealogico-encomiastiche, XIX, 50-51).

La tipologia e la distribuzione del meraviglioso tendono ad individuare nel poema due aree contigue ben distinte: il soprannaturale celeste e quello infernale. È sintomatico che già nel canto I (concilio infernale, 10-62) le fate Apestia e Erctontea, associate con la religione degl'indigeni, cerchino di assicurarsi la collaborazione delle forze infernali con una discesa nell'oltretomba. Questa iniziativa dà il via al movimento ritardante del soprannaturale diabolico,

---

[6] Steiner 40, per il quale il Giorgini deriva da Gonzalo d'Oviedo, *Historia delle Indie*, X, 10 e sgg. la storia di una nave smarrita e ritrovata da Colombo; e ancora, Steiner 47-49, l'episodio del marinaio naufrago che crede di essere sceso nell'Inferno, II, 37-40.

[7] Cfr. su questo aspetto dell'epica colombiana la stroncatura del Busenello, specialmente son. XXI, VI in Livingston 144-150, 151.

identificato *tout court* con le credenze religiose e i riti pagani degli amerindi, che, a sua volta, provoca l'intervento del soprannaturale celeste, rappresentato anzitutto dalla Vergine Maria, protettrice di re Ferdinando e di Colombo. Di Plutone e delle forze infernali, descritte con dovizia di particolari, si serviranno ancora le deità indigene nel tentativo futile di evitare la scontata vittoria degli invasori: nel canto XVIII, Plutone viene evocato dai Maghi di Montezuma con sacrifici umani. E mi piace ricordare almeno un altro esempio di delega al meraviglioso soprannaturale di matrice infernale tradizionale della funzione di ritardare lo svolgersi della favola del poema, secondo un piano antiprovvidenziale dunque: la visita di Erctontea all'Ozio (c. I).

Le forze infernali svolgono una funzione dialettica di antitesi, perché il processo si risolve sempre nella sua finalità preordinata. La storia diventa quindi la realizzazione di un disegno divino prefissato, è storia sacra, in cui tutto si carica di significati metastorici e tutti diventano attori necessari, anche quelli che cercano di ostacolarne il corso, trascinati da una colpa o travolti da un misterioso ed insondabile volere. Questa struttura ideologica profonda incide nella composizione del poema sul piano narrativo. Sarebbe errato considerarla una mera tecnica compositiva mentre è un effetto del consolidarsi della politica egemone degli anni sessanta del secolo, sia nelle sue lotte contro la Riforma protestante, sia in quella condotta per il rinnovamento delle proprie strutture al fine di renderle più efficaci nella conquista delle anime e di un più saldo potere anche politico. Con il Giorgini questa politica è già dunque consolidata. Il poeta epico vede l'affermarsi del principio dell'autorità, dell'intransigenza dogmatica, del carattere militante e propagandistico delle ideologie in lotta senza crisi e rotture, contrariamente quindi a quanto avviene nella *Liberata* del Tasso.

2. Anche le strutture che presiedono alla tipologia caratteriale sono condizionate dalla ideologia. L'ideologia monarchica, gerarchica richiede che si parli di re Ferdinando prima ancora che di Colombo, del detentore del potere prima ancora che del navigatore al servizio dei Re Cattolici. Merita di essere menzionata a tal proposito la riserva avanzata dal Tassoni nella citata lettera ad Agazio di Somma contro la scelta per il poema colombiano di modelli quali l'*Eneide* e la *Gerusalemme liberata*. Il Tassoni raccomanda l'*Odissea*, come più consono ad esprimere il tema fortunoso della navigazione di Colombo; sostiene che il genere oceanico dovrebbe puntare più sui motivi dell'avventura e del meraviglioso.[8]

Gli obblighi connessi con la necessità di delineare le strutture della fabula intorno alla figura di un personaggio, l'eroe cristiano, risultarono di difficile

---

[8] Cfr. D'Agostino 19. Sotto questo profilo risulta utile l'attuale discussione sul consenso verso lo stato, visto dalla prospettiva della regalità, della separazione o fusione della persona e dell'ufficio del re, su cui cfr. Bertelli, *Il corpo del Re* e la classica opera del Kantorowicz (1957), reperibile ora anche in traduzione italiana, *I due corpi del Re*. Re Ferdinando è il protagonista di un poema di Onofrio degli Onofri edito nel 1613 (Belloni 433).

codificazione e realizzazione per i poeti epici del secondo Cinquecento che pur assunsero un compito di mediazione e di rinnovamento nell'intento di procurare un'idea o immagine esemplare di principe cristiano, a ridosso delle imprese di Prévesa (1538) e di Lepanto (1571).

Ferdinando incarna, come il Goffredo tassesco, la figura del capo della Controriforma.[9] Tutti gli attributi dai quali è contrassegnato hanno il valore d'indicazioni che valgono a definire i fondamenti stessi del potere autorizzato. Il fine moralistico generale del poema è rafforzato dalla fisionomia dell'eroe ritratto come perfetto esemplare di "virtù" cristiane (costanza, perserveranza, sacrificio, obbedienza alla volontà divina). Questa investitura ha un evidente valore simbolico: segnando la netta distinzione politica e morale fra re Ferdinando e quelli che lo seguono in questa crociata e simultaneamente la cessazione della compresenza paritetica di codici diversi di condotta. Questa originaria condizione strutturale di "re benigno e pio" (XV, 30) è resa molto esplicita nel poema. Ferdinando prende possesso del nuovo mondo in una elaborata e macchinosa allegoria della incoronazione ad opera di sette donzelle (III, 41 sgg.). È fondatore di città e dà nomi ai territori conquistati (XIII, 35, 36; XV, 27). Governatore delle Nuove Indie (XI, 21-23) impone la sottomissione e la conversione come condizioni del perdono reale degli indiani rivoltosi nell'isola di Hispaniola (XV, 22 sgg). Ferdinando è organizzatore solerte e sagace della spedizione militare contro gli Aztechi (XXII, 19-24; XXIII, 68-71). Monarca della Controriforma è pieno di regalità nelle cerimonie militari (III, 102-111), porta il peso maggiore della tematica epico-religiosa. Il Re Cattolico è l'uomo della Provvidenza (IV, 14); è l'intermediario fra la divinità e i partecipanti all'impresa voluta dal Cielo, è l'organizzatore delle tante funzioni sacre sparse nell'opera (esorcizza il demonio, XXI, 87; presiede alle cerimonie religiose, XIX, 87 e XXII, 8-18; prega fervidamente, XIII, 1-2; fa voti alla Madonna prima della partenza per il viaggio in America, VIII, 12-14; scioglie il voto di portare la vera fede e il culto della Madonna nel nuovo mondo, XXIV, 120).

Sotto il profilo del protagonismo, cioè dei connotati e delle motivazioni, re Ferdinando rimane un non-personaggio; al di là degli attributi del modello dell'eroe epico non ci viene offerto alcun tratto decifrabile, capace di renderlo "persona", d'innestarlo in qualsiasi rapporto d'interazione che sia prodotto di un sua iniziativa. Anche dal punto di vista della codificazione semantica del personaggio protagonista rimane confermata l'incidenza all'interno delle strutture, ideologiche o narrative, del poema del meraviglioso. Attraverso tutto il poema il re viene salvato da mortali pericoli; viene assistito e fortificato prima ancora della partenza per il nuovo mondo in una specie di investitura divina, dalle virtù cardinali e teologali (VIII, 33-85); confortato dall'apparizione della Vergine;

---

[9] Un'utile introduzione alla problematica ideologico-culturale posta dal personaggio di Goffredo offre ancora Getto, *Nel mondo della Gerusalemme* 9-85. Cfr. anche le pagine di Chiappelli, *Il conoscitore del caos* 93-137.

provvisto di armi fatate (XIX, 51 100-102); edotto tramite uno specchio magico sul futuro della Spagna e della sua dinastia (XX, 1-103).[10]

Non meno ampio proporzionalmente si mostra nel *Mondo nuovo* giorginiano lo spazio riservato a Colombo. Varia si presenta la tipologia di qualità e attributi legati alla caratterizzazione del suo personaggio. La più eclatante è il suo ruolo di uomo politico, configurato come controfigura di re Ferdinando (V, 4-16; XI, 6-16; XV, 50-57; XVI, 31-38; XVII, 94-101). Naturalmente, Colombo è oratore facondo ed efficace, alla maniera degli archetipi di Goffredo e di Ulisse. Si legga la sua "orazione picciola" alla ciurma della nave ammiraglia che minaccia di ammutinarsi durante il primo viaggio (VII, 23-27). Portavoce dell'ideologia ma anche della ragione strategica del re, Colombo riceve da Ferdinando il comando della campagna contro le fiere popolazioni caribe: "Molto al Re piacque così bel discorso/ Di sì grand huomo, e a punto si dispone,/ D'eseguir quanto quel suo bel corso/ Del suo parlare avanti li propone./ . . . / Rivoltossi ver lui qual Faraone,/ Al prudente Giuseppe, e qual più dotto/ Di te (disse) serrà nel tuo ridotto?/ A te dunque il mio scettro, e il mio Impero/ In tal guerra concedo, a tuo volere/ Regilo, indrizza, qual'a te sentiero/ Più agrada, prendi, adopra il mio potere" (XVI, 39-40). E ancora: con pesante manomissione storica, il Giorgini elegge l'Ammiraglio del Mare Oceano a protagonista della vittoria navale su Plutone e le forze infernali al culmine della campagna messicana, in cui si rivela anche esperto di strategia subacquea (XXI, 41-52). Colombo non è solo un consigliere ma si comporta a tratti quasi quale compartecipe del potere regio, come nell'interessante episodio del sogno premonitore che gli permette di essere informato delle difficoltà nelle quali versa il suo re mentre è ancora in Ispagna, intento ad organizzarvi il suo terzo viaggio.[11]

Il Colombo del Giorgini, oltre che la *pietas* e il valore dei suoi modelli, possiede ampia esperienza di navigatore; è lo scopritore delle stelle viste "dalla prima gente", come si legge in un passo di evidente imitazione dantesca (II, 92-99). Esperto di navigazione e perito di scienza contemporanea ("cosmografo

---

[10] Cfr. le puntuali osservazioni su Goffredo nella *Conquistata* del Godard nel suo saggio del 1987. Secondo lo studioso francese, nella *Conquistata* s'indebolisce il ruolo di Goffredo come capo politico, il ruolo del capo laico della crociata diminuisce per l'importanza maggiore attribuita alla Chiesa e all'ideologia religiosa.

[11] "Saluta il buon Colombo e curvo al Rege/ Bacia la veste, e quel tosto l'abbraccia,/ E da terra solleva, e in alto rege,/ E insiem avinti con le mani, e braccia/ Vanno adorar colui, ch'immota lege/ Pose la terra, e al mar, e quel che giacci/ Dentro di lui, e sua benigna Madre,/ Che le gratie fa a lor alme, e leggiadre./ In luoco più secreto indi ritratti/ Il Colombo adimanda, quai travagli/ Havvin patiti. . . . / Il Re tutto gl'espon, e poi s'ammira,/ Ch'egli di ciò non prenda meraviglia,/ Ma quel da lo stupor così ritira;/ Se ben lungi so stato molte miglia/ Pur de vostri travagli (o cosa mira)/ Parte ho sentito fin dentro Siviglia,/ E più volte sognando mi sei apparso,/ Narrandomi il dolor ch'intorno hai sparso" (XV, 35-37). Interessante, dicevo, anche per gli echi delle testimonianze dei contemporanei sulle visioni che il Colombo storico aveva o diceva di avere. Cfr. le lettere di Michele di Cuneo, membro della seconda spedizione, in *Raccolta colombiana*, parte III, vol. II.

perfetto, e studioso d'ogni scientia", VI, 25), Colombo disquisisce con teologi e scienziati per ottenere il loro riconoscimento (VI, 81-102) e supera difficoltà indicibili per assicurarsi aiuti dalla corte spagnola (VI, 103-121). Giorgini considera la scoperta del nuovo continente una conseguenza della cultura scientifica rinascimentale italiana. Nella costruzione del modello giorginiano di Colombo ci s'imbatte naturalmente nei topoi comparativi di derivazione letteraria, Colombo/Tifi (VI, 79-83; VII, 26, 103) e Colombo/Giasone (VII, 84-85), semplificati del terzo membro, Galileo, la cui presenza diventa preminente nei testi secenteschi. Le invenzioni dei mitografi diventano "testo" e vanno ad impollinarsi nei sincretismi del folclore e dell'immaginario letterario, che a loro volta restituiscono alimento alle finzioni epiche.[12]

Dopo quanto si è andato dicendo non ci sorprende di trovare un'apologia della famiglia di Colombo (XIV, 74-79). Vero è che dopo un secolo circa di cauto silenzio, negli ultimi decenni del Cinquecento la Chiesa si faceva promotrice di un'intensa riabilitazione della figura di Colombo nel suo piano di adattare le proprie strutture alla mutata immagine del mondo e di ricevere nella cristianità anche i popoli delle nuove terre. Nel 1622 viene istituita la confraternita *De Propaganda Fide* con il proposito di riplasmare l'immagine dell'America secondo ideali religiosi e correggere i malintesi causati dagli orrori perpetrati dai conquistatori nelle terre americane. Il nuovo mondo non aveva ancora un simbolo di evangelismo paragonabile ai propagatori del cristianesimo nell'occidente nei primi secoli del Medioevo. La figura di Colombo, "eroe spagnolo" ma con forti legami all'Italia, si prestava bene ad essere inserita in un'interpretazione provvidenziale della scoperta: egli era stato prescelto da Dio per propagare il Vangelo nel nuovo continente. Giovanni Botero, secondo il Romeo il più significativo scrittore italiano di cose americane nel secondo Cinquecento, si riferi" a Colombo come a un apostolo la cui vita era stata simile a quella di un martire.[13] Così nel canto VII assistiamo al fatidico sbarco dell'Ammiraglio del Mare Oceano: "A mezo giorno dentro a una di quelle/ Smontò il Colombo, con l'insegna in spalla,/ Dove ritratto havea con varie e belle/ Pitture, qual rossa, e qual si vedea gialla,/ Ricamato d'or fino in varie stelle,/ Christo, ch'a l'hor dal ciel'a terra avalla,/ E piangendo cantò l'hinno, che santo/ Ambrogio, e Agostin compose in canto" (VII, 87). Colombo non è soltanto un conquistatore, o semplicemente uno scopritore, ma un banditore della fede, che completa un piano provvidenziale a cui invano l'Inferno tenta opporsi.

3. Non mi fermerò qui sulle peripezie delle fonti documentarie, perché mi manca,

---

[12] Cfr., per esempio, Marino, *Adone*, X, 42-45. Sul parallelo Colombo-Galileo si veda Aquilecchia 89-95 e, in questo volume, Battistini.

[13] Sul motivo geografico della diffusione della Chiesa in tutti i continenti nel Cinquecento, rimando all'articolo della Zito nel presente volume e al cap. III della monografia di Romeo 39-53. Su Colombo, la sua religiosità e le sue convinzioni salvifiche, cfr. il recente volume del Kadir.

per parlarne, lo spazio necessario e, a questo punto delle mie ricerche, anche tutta l'informazione necessaria. Del resto, lo Steiner ha messo in rilievo l'approccio sincretico del Giorgini; ha fornito alcune esemplificazioni puntuali della utilizzazione di fonti particolari sulle credenze religiose degli amerindi, insistendo sulla comunanza delle fonti sulla scoperta e conquista del nuovo continente nei due poemi del Giorgini e dello Stigliani e, con intento polemico troppo marcato, sulla dipendenza di quest'ultimo dal suo predecessore (21, 24-28, 39-59).

Né starò a discorrere delle lunghe digressioni pseudoscientifiche di geografia, etnologia, zoologia, botanica, cosmologia e metereologia, infarcite di elementi fantastici, del poema; a ripercorrerne il catalogo enciclopedico di mirabilia mutuato dalle relazioni degli esploratori e dei cronisti di viaggio nel continente nuovo. Le sfumature di questo ampio testo risulterebbero pressoché inesauribili ad un vaglio più attento, anche se, per la verità, la qualità delle didascalie illustrative è piuttosto mediocre, perché il Giorgini si limita a rimaneggiare, scorciando fonti moderne e classiche senza quasi alcuna originalità, come si può osservare a proposito delle descrizioni della terra ferma o Perù (III, 14-29); di Haiti e dei suoi abitanti (III, 55-80); di Cuba e delle isole vicine (IX, 24-43); della città, del palazzo e della corte di Montezuma (V, 29-48); dei pescicani e degli uccelli pescatori (X, 65-71); delle origini della sifilide (XI, 90-98); dell'iguana (XII, 16-18); dell'albero che produce il "legno santo" (XIII, 23-30).

Ciò che conta nel nostro caso è sottolineare che un genere "alto" come quello epico non soltanto impegnava un confronto con produzioni dalle origini ben più basse come diari, relazioni di viaggi, isolani, ma mostrava una sua speciale, diffusa e quasi genetica, vitalità. Convinti della loro missione, nutriti dai testi letterari, specialmente l'epica, che celebravano il destino imperiale della nazione eletta, gli esploratori e conquistatori non potevano non interpretare gli eventi d'oltre Oceano se non conformandosi ai modelli mitici che le loro letterature offrivano. Per converso, i poeti epici non potevano non filtrare i fatti e dati riferiti nelle fonti sulle scoperte attraverso gli schemi della tradizione epica.[14]

Più degne di riflessione, particolarmente nella ricorrenza del cinquecentenario della scoperta, mi sembrano le molte pagine dedicate ai più importanti aspetti interni del contenuto storico-ideologico. Entrando di più in questi contenuti, cosa che qui non posso fare estesamente, la personalità dell'autore risulterebbe forse più netta, ma basterà qui vedere a quali elementi viene dato rilievo preminente nel quadro dei problemi nati dall'incontro tra Europa e Nuovo Mondo: rifiuto dell'"altro" e mito del buon selvaggio, rilancio dell'intolleranza religiosa e le origini dell'umanesimo cristiano, dibattito sulla schiavitù e nascita del diritto naturale. D'altra parte sono in tutto trascurabili in questa sede le pur altrimenti interessanti parti che enfatizzano il carattere trionfalistico-encomiastico e anche

---

[14] Sulla questione delle influenze letterarie sulla letteratura della conquista rimando all'ormai classico volume del Padrón.

propagandistico del *Mondo nuovo* giorginiano, le più esposte, anche strutturalmente, a sollecitazioni di natura prammatica che attenuano ulteriormente la non straordinaria qualità poetica dell'opera.[15]

Costante ideologica della poesia del Giorgini è la ricerca del consenso al clima trionfalistico romano nell'età della Controriforma piena, al quale lo scrittore si conforma con piena convinzione.[16] Come si è visto, la dimensione temporale nella quale s'inserisce l'avventura dell'eroe epico, o meglio dei due eroi epici, re Ferdinando e Colombo, è salvifica, provvidenziale. Lo Steiner, ripreso in seguito da altri, lamenta la predominanza nella produzione del Cinque-Seicento del tema della conquista su quello della scoperta e crede di poter individuare, come d'uso nella critica positivista, un progresso nell'epica colombiana perché a mano a mano che si passa ai poemi dell'Ottocento comincerebbe a prevalere il tema della scoperta e si assisterebbe ad una reinterpretazione della figura di Colombo, esploratore e non più primo dei conquistatori spagnoli, "nobile scopritore" invece "che avventuroso conquistatore" (Steiner 36-37, 61, 65, 85). Ma già il Tassoni nella citata lettera-manifesto "sulla materia del Mondo Nuovo" ad Agazio di Somma, che gli aveva inviato in lettura i primi due canti di un suo poema sulla scoperta dell'America, critica severamente gli epici colombiani che lo avevano preceduto, insiste che si scriva di Colombo navigatore piuttosto che conquistatore, "piuttosto gran prudente che gran guerriero", un Colombo-Ulisse invece che un Colombo-Enea o Colombo-Goffredo.[17]

Una proposta d'interpretazione storica revisionista è offerta da Djelal Kadir nel suo recente polemico intervento sulla questione della scoperta/conquista. Per il Kadir la scoperta verrebbe realizzata in base ad un'ideologia di conquista. La tesi, consacrata nel canone storico, secondo cui il nuovo mondo fu prima scoperto e poi conquistato, va rifiutata, perché la conquista antecede la scoperta ed era già bene avviata prima dell'incontro fisico con il nuovo continente. Le Capitolazioni di Santa Fe, rilasciate dai re Cattolici a Colombo il 17 aprile 1492, e cioè prima della partenza per il primo viaggio, sarebbero il prototipo letterario, il paradigma della patente che autorizza alla conquista. Questa forma di auto-appropriazione di potere, che costituirebbe il presupposto delle esplorazioni, non è esclusiva dell'Europa occidentale e del Cristianesimo, ma il fatto rimane che per quanto concerne il nuovo mondo l'Europa occidentale con la sua

---

[15] Per esempio, la celebrazione dei recenti successi militari e politici (Granada, Napoli, Lepanto, Fiandre), della Spagna (XX, 1-72); l'apologia della progenie di re Ferdinando (XX, 97-103); le lodi della famiglia Colombo, XIV, 74-79.

[16] Cfr. l'apologia della curia di fine secolo, XX, 73-96, specialmente i cardinali Sforza, Monte, e Altobrandini.

[17] Per un esame della lettera rinvio ancora a D'Agostino 18-20. Cfr. anche Steiner 68, che in nota rimanda a *Le glorie degli Incogniti* (Venezia: F. Valsanense, 1647) 253 a proposito di G. M. Vanti, autore di un poema manoscritto intitolato *Il mondo nuovo*, imitato dall'*Odissea*.

ideologia dominante è l'agente particolare direttamente coinvolto nel processo.[18]

Per restare più vicino al nostro tema, sintomatica mi pare la scelta da parte del Giorgini, come argomento principale del suo poema, del secondo viaggio di Colombo con il quale si fa cominciare l'eredità coloniale spagnola di conquista e di conversione religiosa forzata.[19] Non basta: il Giorgini contravvenendo alle convenzioni che il poema epico della seconda metà del Cinquecento portava dentro di sé, l'esigenza del rispetto del dato storico, del "verosimile", include nel poema la conquista del Messico (1519-1525) a cui vengono dedicati gli ultimi tre canti, facendovi partecipare attivamente per di più sia Colombo che re Ferdinando, morti rispettivamente nel 1506 e nel 1516. Nel poema è Ferdinando a incaricare il Cortés dell'impresa: "E ch'abbi già col suo [di Ferdinando] pensiero eletto/Per capitano il degno, egregio, e forte/Ferdinando Cortese a tal effetto,/. . ./Lieto il Cortese accetta il nobile grado,/ E di cotanto honor le gratie rende/ Al suo Signor, che di nomarlo a grado/Fu per tal carco . . ." (XXII, 23-24).[20]

Per introdurre il sistema ideologico e ricostruire il senso storico dell'opera del Giorgini, si prenda l'episodio delle Amazzoni, abitatrici solitarie e feroci dell'isola di Matitino nel mar dei Caraibi, un mito poetico fra i più persistenti e noti della conquista e presente già nel cosidetto *Diario* di Colombo, che testimonia dell'incontro di due filoni tradizionali: la leggenda delle Amazzoni e la rappresentazione utopica.[21] Il re del Borichen, odierno Porto Rico, alleato degli Spagnoli, si offre di servire da intermediario fra Colombo e le donne guerriere, e sbarcato nella "ignuda, ed erma" loro dimora, riesce a vincerne l'iniziale ostilità con donativi vari, *made in Spain*: "Collane di cristallo, e aghi, e spille,/ Cuffie da donne, e lavorate liste,/ Camiscie, e vesti, e con lor altre mille/ Cose mostrò, mai più da lor non viste,/ Come sonagli, e picciolette squille,/ Et altre cose di vaghezza ammiste", tutte atte insomma a risvegliare il loro "feminil cuore", già opportunamente predisposto, bisogna precisare, da abbondanti libagioni ("Così dicendo di spumante vino/ Tracanna una gran coppa, o fosse Greco,/ Over Trebiano, o Moscatel più fino,/ Et invitò ciascuna a bever seco"). Un regolare

---

[18] Kadir 62-68. Altrove (79), l'autore precisa di non voler ridurre l'espansionismo imperiale occidentale ad un complotto papista. Anche gli antipapisti operano sotto l'egida della stessa sanzione ideologica. Vengono menzionate le patenti-carte rilasciate dalla Regina Elisabetta a Humphrey Gilbert e Walter Raleigh (91).

[19] In particolare Sale 128-129. Sulla recente storiografia colombiana revisionista sia consentito rinviare al mio saggio "Nuovo e Vecchio Mondo."

[20] Lo Steiner (121) ricorda che lo Stigliani raccomanda al figlio di scrivere un poema sulla conquista del Messico. Per una denuncia della conquista nell'area dell'epica oceanica bisognerà attendere i poemi di Bernardo Bellini (1826) e di Lorenzo Costa (1846) (Steiner 108-109).

[21] Il Cro nell'articolo "Campanella e Colombo" 300-301, menziona le annotazioni del 6, 13, 15, 16 gennaio e del 14 febbraio del 1493. L'antecedente intertestuale più ovvio è il famoso episodio delle donne omicide nell'*Orlando furioso* (XIX, 54-108; XX, 1-990), su cui si veda ora l'ampio studio della Piéjus. Più in particolare, sui giudizi dei viaggiatori europei sulle donne amerindie, cfr. Boglio e Lehmann.

party promozionale, allestito da un esperto di *public relations*, che accelera i tempi dell'acculturazione in modo meraviglioso: "Già donne divenute, ogni fierezza/ Lasciata, humanamente eran trattando/ Col Ré, sempre maggior dimestichezza,/ Sempre più affabil volto a lui mostrando" (XVII, 36-40). Dopo di che all'intraprendente capo indiano non rimane che completare la sua missione con una faconda orazione sui vantaggi dell'alleanza con i conquistatori, ispirata alle istanze razionali della più aggiornata "ragion di stato" di stampo tardo-rinascimentale, diretta alla regina delle donne guerriere. Gli Spagnoli sono favoriti "dal più supremo fato", perché dispongono, oltre che di armi micidiali, come i cannoni, anche di un libro "dove si pose/ Ciò, ch'al Ciel piace, e ciò ch'habbia esser casso/ In questa terra, a cui s'alcun sia, ch'ose/ Ostar, debba perir, o restar lasso,/ Che sol colui il ben prender con mano/ Potrà, che legge havrà, che ha il Christiano" (XVII, 43-44). Parlando per "prova" ed esibendo, per buona misura, il capo mozzato del temuto cacicco dei Caraibi sconfitti, il solerte ambasciatore confessa che l'esperienza gl'insegna che "Meglio è chinarsi alquanto, che disteso/Rotto in terra giacer", tanto più che gl'invasori sono disposti a condividere in pace i beni comuni ad un costo veramente modesto, considerando che le bellicose donne non hanno altra scelta (XVII, 57-59): la rinuncia alle loro selvagge costumanze di cibarsi di carne umana e di procacciarsi maschi con la violenza (XVII, 53-54). Per soddisfare a quest'ultimo bisogno, i tanto più avanzati liberatori hanno provveduto con il matrimonio e la legittimazione della prole come si legge nella seguente, molto esplicita apologia del sistema patriarcale predominante nel Vecchio Mondo: "Vol' il supremo Iddio, ch'a l'huom soggetta/ La donna sia, ad un sol marito intenta,/ Non che per serva, o schiava si sommetta,/ Ma con gran libertà a quello acconsenta,/ Che rega anch'ella dal marito retta,/ Et adiutorio a quel tosto si senta,/ Il primo egli serà, quella seconda,/ E sol attender dè a sua prol feconda./ Questa sua prol indubitata, e certa,/ Che d'ambedui il ritratto in se ritiene,/ Herede sia d'ogni suo ben . . ." (XVII, 55-56). Vorrei rassicurare i lettori, che non hanno la pazienza o il tempo di attingere direttamente alle rimanenti trenta ottave dell'episodio. La conclusione della storia, ispirata a tanto zelo missionario, sortisce l'esito desiderato: la regina delle Amazzoni caribe sposa il prode generale spagnolo Salazar, dopo un'altrettanto assidua quanto cavalleresca corte (una versione americana del motivo della bella infedele, presente in tanti testi cavallereschi); le guerriere sue suddite accettano con entusiasmo di neofite i doni di "vino, e frumento, e carni buone", gli "habiti civili" e le acconciature all'ultima moda, spagnola s'intende (XVII, 68-69), oltre che i dettami della fede religiosa dei conquistatori, nonostante sia di difficile comprensione a detta dell'autore: "Un buono e degno, e santo sacerdote/ Che nome haveva Vincenzo Corbante,/ [Colombo] Lasciò ch'a lor mostrasse le vie ignote/ Di nostra fede, qual volge le piante/ Nostre al sublime pol, se degna dote/ Di speme, e charità con l'opre sante/ Havrà; dott'era

assai costui, eloquente,/ Placido nel trattar con l'altra gente" (XVII, 83).[22]

Di qualche rilievo per un confronto è forse richiamare l'attenzione del lettore allo svolgimento dell'episodio delle Amazzoni nel *Mondo nuovo* dello Stigliani. Nel canto XVIII, Silvarte, uno dei campioni cristiani, e Pinesta, regina delle guerriere caribe, rivali sul campo di battaglia, s'innamorano e decidono di sposarsi. La regina, debitamente convertita, cospira per consegnare la capitale del suo stato ai nemici ma il piano fallisce e viene condannata a morte (XX, 30-32). Silvarte viene a sua volta segato in due tronconi e rispedito agli Spagnoli in un sacco (XX, 68-69). L'inevitabile rappresaglia dei conquistatori è esemplare: catturata la città, tutte le senatrici vengono trucidate (XX, 145-158) in una specie di rito espiatorio.[23]

Infine, sul piano delle strutture ideologiche del poema dovrebbe servire ancora da spia il breve episodio della liberazione ed evangelizzazione, nel nome di Maria, dei prigionieri dei Caribi sull'isola appropriatamente ribattezzata Santa Croce, che si legge nello stesso canto XVII (19-24), di cui si stralcia il passo più rilevante: "Tutti prostrati in terra, e visi chini/ Havendo con le voci alte, e superne/ Adoraro non men, che noi Latini/ Facciam, havendo in lor tutte l'interne/ cure raccolte, e a tutti suoi bambini/ Fanno baciare, e da quelle caverne/ Furon ritratti, e libertà fu data/ Tutta l'insul'a lor fu destinata" (23). Una variante, interessante per la quasi assoluta assenza nell'opera del Giorgini di episodi d'amore, è offerta dal caso della regina indigena, mezzo fattucchiera ma anche molto europeizzata, che si converte per amore di un cavaliere aragonese e viene in aiuto agli Spagnoli durante la carestia: "Sovranda era il mio nome, hor Catherina,/ Infidele già fui, hor son Christiana,/ Per mio Consorte die' sorte divina/ Un nobil Cavalier, ch'è de l'humana,/ E vostra gentil gente, e peregrina" (XII, 56). Un'altra versione del motivo epico della bella infedele. La superiorità dei conquistatori sugl'indigeni indiani non è solo culturale e tecnologica ma anzitutto spirituale. Gli Spagnoli sono i detentori della verità rivelata, come ribadisce Gonzalo d'Oviedo nella sua ambasceria ai cacicchi di Hispaniola: "Molti beni habbiam noi, che possiam dare/ A voi del corpo, o d'instabil fortuna,/ D'animo, o quei che il Ciel suol rimandare/. . . ./Ma quel che importa più, del vero Iddio/ Habbiam notitia, e come alma beata/ Si renda quivi, e da l'eterno oblio/ Come debba scampar, nel Ciel entrata/ Apparecchiarsi con un viver pio,/ Dove felice egl'habbia ogni giornata,/ Tutti i mali fuggir sappiamo, e 'l bene/ Seguir, dolor fuggendo e aspre pene" (IV, 21-23). È di nuovo l'Oviedo

---

22 Ortwin Sauer (95) menziona il decreto reale del 23 aprile 1497 nel quale si prescrive di accogliere in benigna soggezione gl'indiani e soprattutto di convertirli alla fede cattolica, ma avverte però che il lavoro di proselizzazione da parte di missionari comincerà anni dopo. Colombo stesso discute il problema nel memoriale sul suo secondo viaggio ai Re Cattolici consegnato a Antonio Torres (30 gennaio 1494). Si veda l'edizione a cura di Martinetto 18.

23 Seguo qui Pieri, *Per Marino* 206-213. Nell'articolato studio sul *Mondo nuovo* il critico nota la modestia inventiva, la vocazione prosastica, la generale propensione dello Stigliani alle parentesi episodiche, con spunti novellistici, e soprattutto il sadismo di certi brani crudeli.

che ci offre un impegnato intervento sulla stessa tematica nel discorso tenuto nel concilio dei campioni cristiani quasi a conclusione dell'opera (XXIII, 8-17). E tutto da trascrivere sarebbe l'intervento del domenicano Bernardo di Mesa all'assemblea dei capi cristiani, convocata da re Ferdinando per decidere sulla guerra contro Montezuma (XIX, 73-87). Un'operazione ideologica quindi, quella del Giorgini, volta a magnificare il potere e le tesi trionfalistiche cattoliche, come evidenzia la frequenza con cui ricorrono le prese di posizione di questo genere, messe in bocca ai protagonisti dell'epica impresa. Per limitarmi ad un esempio trascrivo un'ottava del rassicurante discorso sui vantaggi del nuovo *ordo hispanicus* tenuto dal Cortés ai capi messicani della provincia di Curultelcal a lui arresisi: "Ma Iddio permise acciò voi chiari, e certi/ Foste del suo valor, ch'egli ci presta;/ Dei non siam noi, ma di valori esperti/ Il vero Iddio adoriam, che manifesta/ La sua gratia per noi, che gl'alti e erti/ Habita Ciel, ch'il Sole, e la tempesta/ Rege a sua voglia, e quel, che crede a lui/ Premia nel Ciel, tolto da i regni bui" (XII, 83).

Sullo sfondo di questa linea tematica principale si colloca la serie di osservazioni del Giorgini sulle particolarità di credenze, riti e costumi religiosi degl'indigeni. Uno dei testi più interessanti per rendersi conto della religiosità degli amerindi, è certamente il canto XVIII che, come si è visto nella sinossi proposta più sopra, rappresenta, strutturalmente, l'ultima riscossa dell'Inferno contro il Cielo. Nella prima parte (1-46), c'è la storia della maga Apestia, che, assunte le sembianze di una fattucchiera, persuade tutta la popolazione di Hispaniola, più d'un milione di anime, a commettere un suicidio ritualistico collettivo: "Spesso da me voi udiste, e io l'ho udito,/ Da nostri almi Cemì, Dei a noi grati,/ Che dopo questa vita un'altro lito/ Ritroviam noi, e regni assai beati,/ Quali i Cemin a noi mostran a dito,/ Gittianci dunque in mar, ch'in aria alzati/ Dietro andaremo a quelli, e poi felici/ Serrem tra gl'altri nostri cari amici" (38). Il punto è anche l'eroismo fanatico, più ancora che patetico, opposto a ogni *Realpolitik* storico-culturale dei conquistatori o piano provvidenziale, dagli sconfitti indigeni, debilitati da lavori pesanti e vittime di superstizioni.[24] La melodrammatica reazione ("Pianse per gl'occhi fuor, fuoco divenne,/ Gridò, latrò, come un fiero Molosso") davanti allo "orribil caso" del "buon Re" Ferdinando è ideologicamente assai significativa: la punizione esemplare dei suoi ministri responsabili delle angherie ai danni delle popolazioni indigene, l'esenzione dal lavoro coatto degli indiani, e l'emanazione di una serie di decreti reali diretti ad instaurare un ordine nuovo, punendo gli offensori del diritto alla proprietà, ladroni, ma anche i nuovi soggetti che indulgono nel consumare carne umana e nella sodomia. E ciò in conformità al "dovere" contratto dagli Spagnoli, con specifiche bolle papali, di preoccuparsi della salvezza spirituale degl'indigeni: solo sottomettendo gli amerindi alla tutela dei "cristiani" era possibile evitare che

---

[24] Si veda il lungo lamento della stessa fata Erctontea sulla sconfitta della religione indigena nel c. XI, 74-86.

essi ritornassero ai vizi ed agli errori in cui erano vissuti anteriormente: "Tal leggi promulgate, e gran letitia/ Resa a la gente, santi sacerdoti/ Dispose a quei, acciò con lor monditia/ Del viver lor e far ogn'hora noti/ Misterii de la fede, ogni stoltitia/ Lasciassero meschin, onde devoti/ In breve il figlio de l'eterno padre/ Adoraro, e la sua celeste madre" (58-59). Nell'ultima sezione del canto (61-135) i Maghi di Montezuma, giunti ad un vulcano, riescono ad esorcizzare, tramite preghiere e riti cruenti, Plutone, con la sua corte infernale tutta presente nel sapere libresco della tradizione classica, e a reclutarlo per un ultimo tentativo di resistenza contro gl'invasori spagnoli al Temistitan, nel cui maggior tempio ogni giorno continuano ad essere sacrificati cento uomini.[25]

L'esame cursorio del canto qui condotto offre già il destro ad un elementare rimarco conclusivo, In generale, si può dire che, visto che il poema è pensato dal Giorgini come guida didattico-ideologica per gli occidentali, gli indiani sono qualificati consistentemente "empi". Il non essere cristiani è per lui una discriminante tra "buoni" e "cattivi" e le divinità indigene e i capi religiosi (Fate, Maghi, ecc.) sono teologicamente identificati con le forze del male e altrettanto consistentemente demonizzati. Il nuovo mondo diventa così il terreno dello scontro aperto fra categorie totalizzanti quali il Cielo e l'Inferno, il Bene e il Male, fra cristianità e alterità. Da questo atteggiamento di chiusura dogmatica, la occidentalizzazione del mondo nella figura della cristianità, consegue che la conversione è dal Giorgini presentata sempre come un rovesciamento radicale di valori morali e sociali imposto nell'interesse spirituale dei nativi stessi. Il rifiuto totale dell'alterità da parte degl'invasori comporta il rinnego totale del loro passato e della loro identità culturale da parte dei selvaggi infedeli ed idolatri.[26]

4. Quanto al dramma storico della scoperta/conquista, la rappresentazione del Giorgini è condotta su due registri che s'intersecano e si sovrappongono: uno è, come si è visto, l'attualità ideologica, cioè la politica imperiale della monarchia spagnola; l'altro, l'incontro/scontro degli occidentali con gli amerindi, con l'"altro" da sé. Alle edificanti conversioni collettive di cui si è detto si affiancano le imprese militari, provocate da manifestazioni di ostilità e di violenza delle popolazioni indigene. A parte il velleitario progetto di diffusione del cristianesimo della regina Isabella, è chiara la volontà espansionistica di dominio politico degli scopritori spagnoli. La guerra che re Ferdinando conduce con i suoi

---

[25] Ricordo che il più importante manoscritto sulla vita quotidiana, le credenze religiose, le pratiche mediche e scientifiche degli Aztechi fu redatto da Fra Bernardino Sahagun, giunto in Messico come missionario nel 1525. Questo codice redatto in lingua spagnola e azteca è ora conservato a Firenze presso la biblioteca Medicea-Laurenziana. Sulla religione dei popoli messicani rimando anche a Soustelle 72-87.

[26] Per un atteggiamento diverso rinvio in questo volume alle osservazioni della Zito al riguardo dei missionari gesuiti per i quali la religiosità naturale degli indiani costituisce un sostrato favorevole alla penetrazione del culto cristiano nel nuovo mondo. Per la prima fase della conquista si veda anche quello che il Lunardi (395) scrive sull'atteggiamento di Pietro Martire.

generali (Oviedo, Salazar, Cortés, ma specialmente Colombo) nel nuovo mondo è combattuta come guerra di conquista, prevede l'occupazione militare di quelle terre: si fondano nuove città, si contraggono alleanze, si conducono esplorazioni in terre prima sconosciute, si rifanno le carte del mondo, si sfrutta al massimo il lavoro delle popolazioni locali, per ottenere quante più ricchezze possibili.

Colombo, vincitore dei Caribi, fa il bilancio delle perdite e degli acquisti di uomini e materiali, con l'occhio esperto di un condottiere, come il passo seguente tratto dal canto XVII illustra: "Rese le gratie a quel, ch'il tutto puote,/ E a la celeste madre, e Vergin santa/ Con supplichevol preci, e assai devote,/ Volta il pensier Colombo, a saper quanta/ Fusse, come la fama, e 'l grido suona,/ Che nel correr a se mai si perdona./ Maggior de la sua fama esser ritrova,/ Perché cinquanta mila eran distesi/ Morti per terra, e una larga piova/ Havean fatta del sangue, i ricchi arnesi/ Tolti da lor una montagna nuova/ Havean già fatta, e tutta era d'accesi/ D'ori fulgenti, perch'ogn'huomo almeno/ Havea tre piastre al tergo, al capo, e al seno./. . ./ La decima pel Re fu tolta, e il resto/ Diviso a quei suoi valorosi, e bravi/ Soldati, e a ciascun conforme al testo/ Lor diede, e i minor pesi men gravi/ D'una sola piastra giungevan al sesto/ Segno de libre e a quei che meno aggravi/ Dieder a suoi nimici almeno fur date/ Sei belle piastre, ben fate, e formate." L'apposito commento autoriale invoca l'autorità della storia classica: quella di Colombo fu "più bella preda assai più ricca, e degna" di quella di Annibale a Canne o sulla Trebbia; e "maggior di quella, ch'Alessandro invitto/ A Dario tolse" (1-5). Che l'impresa di re Ferdinando configuri una guerra di tipo coloniale non c'è dubbio; basta verificare sulle prime ottave della lunga presentazione, quasi un centinaio di versi, del comandante in capo dell'armata cristiana nella spedizione punitiva contro i Caribi. Con "una ordinanza mirabile, e ingegnosi strattagemmi", Colombo, secondo quanto si legge nell'"argomento" preposto al canto XVI, espone il piano di battaglia al capo di stato maggiore spagnolo: "Nel primo luoco innanzi a tutti pone/ Gl'ottocento cavalli, ch'ivi in campo/ Havea, e doi Capitani a quei propone,/ Et il forte Gonzal prim'è d'Occampo,/ E Giovan de la Cossa a quel suppone,/ Tra questi collocò, ch'oltre pel campo/ Dieci bombarde ascosamente tratte/ Havesser con le ruote humile, e piatte./ I destrier, che tiravan tal cannoni/ Portavano sul dorso i cavalieri./ Ma talmente disposti, ch'i pedoni,/ Ch'andavano tra lor, e de quei fieri/ Mostri di prender cura havean ragioni,/ Tosto i legami havrian a quei guerrieri/ Tronchi, e al corso, e al pugnar disposti/ Sarebbon stati a suoi nimici opposti./ Ma pria doveano ritirarsi alquanto,/ Sin che l'artellarie facean l'effetto/ Contro nimici di aspra morte, e pianto" (59-61). Si noti la compiaciuta indulgenza sui particolari dell'Almirante; v'è il gusto dei dettagli logistici di certi odierni consulenti militari.

Vi ritroviamo in più il gioco delle alleanze, l'astuzia o sapienza politica così come l'intendevano gli europei del Cinquecento.[27] Non può perciò meravigliare

---

[27] Si veda l'intervista al Citati del De Cortanze. Rispondendo alla domanda perché i conquistatori

che, come s'è accennato, il Giorgini affidi al "fido Colombo", che è stimato molto e ha una posizione di strordinaria potenza, il ruolo di portavoce della *Realpolitik* storico-culturale europea. Chiamato da re Ferdinando a dare il suo parere sull'imminente attacco contro Montezuma, cautela, machiavellicamente, sulla necessità da parte degl'invasori, costretti ad operare sul suolo dell'altro in drammatiche condizioni d'inferiorità numerica per di più ("ma perché gente non veggio a bastanza"), di proteggersi da eventuali defezioni degl'indigeni sottomessi: ". . . adunque io chieggio,/ Che da ciascun di quei, ch'ad hora tiene/ In queste Insule e terre il regal seggio,/ O figli, o frati, o suore, o altre dilette/ Persone diano a nostre fid'elette./ Ch'in tal maniera a lor pace si faccia,/ E per farla più corta, quei ch'hor sonno/ Venuti ambasciador, non ti dispiaccia,/ Per ostaggi tener, né in questo assonno;/ Perché a più grati lor tal gente allaccia/ Simil offitio, e ciò mostrar ti ponno/ Questi che frati a lor, over son figli,/ O tal, ch'ogn'hor da lor prendon consigli" (XVII, 97-99).

Il Giorgini paga il suo tributo all'immaginario letterario delle imprese d'armi, dipingendo gli Spagnuoli e gl'indiani alla stessa guisa in cui nei poemi romanzeschi sono dipinti gli eroi cristiani e gl'infedeli, e cioè enfatizzando la diversità e non quello che i combattenti hanno in comune, o esagerando, con esiti spesso grotteschi, gli anacronismi storici e la superiorità della macchina militare spagnola. Attraverso vicende di tipo guerresco, re Ferdinando mette a punto un piano tattico di successo garantito grazie all'organizzazione militare di tipo europeo e anche all'uso esperto delle armi da fuoco. Colombo, giunto all'altezza delle coste della Florida alla ricerca delle navi disperse dalla tempesta, avvista una massa d'indigeni ostili, di "gente stolta", a cui si sente in dovere di offrire un saggio della potenza militare spagnola: "Ma ben li salutò di lungi alquanto/ Con le tremende bocche, e horrende voci,/ Che sogliono gettar i bronzi, e 'l pianto/ Apportar seco, e i dardi feroci/ Di cruda morte, e 'l più mesto canto;/ Onde sentendo i tuon cotanto atroci,/ E vedendo de suoi tanti già morti,/ Lasciaro ogni suo ardir, tutt'i conforti./ Crebbe il dolor, e crebbe il gran spavento,/ Mirar che non potean alcune offese/ Dar a color, e che ferir il vento/ Con le sue frezze havean tolte l'imprese,/ E per darli il Latin più gran tormento,/ Fa che di nuovo le bombarde accese/ Siano, e di nuovo fa crudel macello,/ Con nuovo, e inusitato a lor flagello" (IX, 98-99).

Per il Giorgini l'incapacità da parte degli amerindi di gestire militarmente la loro resistenza contro gl'invasori dipende, oltre che dalla disponibilità da parte degli Spagnoli delle micidiali armi da fuoco, bombarde ma anche "moschettoni", montati su tripodi come mitragliatrici,[28] dalla loro cultura, soprattutto dalla loro

---

spagnoli prevalsero sugli Aztechi, tanto avanzati in cultura e strutture socio-politiche: "Per i messicani la guerra era un fatto religioso: la intraprendevano per catturare il maggior numero di prigionieri, che venivano sacrificati a Dio. . . . Il malvagio genio europeo della politica ha battuto un altro genio che non conosceva affatta la politica" (7).

[28] Per una dettagliata descrizione dell'impiego di una batteria di artiglieria leggera, cfr. XIV, 81-

religione naturale, dalle loro superstizioni. Nel canto XVI si legge questa pagina sui "destrieri" della cavalleria spagnola ingenuamente scambiati dai "selvaggi" per fulmini che fanno seguito al rombo delle salve di cannone: "Tosto ch'inteso fu quello tremendo/ Tuon di bombarde, e altre, che spavento/ Il buon Colombo a quei donar volendo,/ Accender, comandò, grave sgomento/ S'ingenerò nel cuor, aspro, e horrendo/ Di quei, che degni son d'ogni tormento;/ Hanno ritorno i tuon (dicean tra loro)/ Tosto i fulmin vedrem nel nostro foro./ Eccoli (oimé diceano) tosto, che visti/ Furno i destrier ch'il Ciel di nuovo manda,/ Per far dolenti noi ogn'hor più tristi,/ Vidder, che verso lor l'altiera banda/ Si mosser de i destrier, fecer pensiero,/ Esser i fulmini lor del Cielo altero/. . ./ Imaginaro quei sciocchi, e ignoranti,/ Ch'ad ogn'uno di quelli horrendi bronzi,/ Nuovi destrieri, quasi fulmin erranti,/ Cadessero dal Ciel, tant'eran gonzi" (103-105). Altrove, per dare un altro esempio, i sacerdoti indiani attribuiscono all'ira del Sole la strage nel campo indiano causata dall'incursione notturna di Diego de Salazar e propongono ai capi militari che l'esercito indigeno dormi di giorno e si muova e combatta di notte (XIV, 38-58).

Le due civiltà e le due culture vengono messe a confronto nei punti nevralgici dell'azione militare del poema: i canti XIII-XIV (le campagne contro i cacicchi ribelli di Hispaniola), XVI (la campagna contro i Caribi, e XXII-XXIV (la campagna contro gli Atzechi e Montezuma), in cui si raccoglie la più ampia campionatura di testimonianze sui guerrieri indigeni e sulla scontata superiorità dei conquistatori spagnoli (le prodezze dei singoli capitani spagnoli, specialmente Diego de Salazar; le apocalittiche stragi della "plebe disarmata e vile", ecc.), una sorta di "nucleo nero" che rappresenta forse la più pesante eredità della tradizione epica.[29] Del resto, nell'epica a soggetto moderno la guerra nel suo aspetto agonistico ma anzitutto come contesa di carattere culturale fa da struttura portante. Già i primi critici del sottogenere oceanico avevano severamente criticato la pretenziosa ed inverosimile celebrazione epica delle guerre di conquista contro le popolazioni americane, inermi e disarmate secondo le più attendibili fonti storiche.[30]

In qualche modo alla base di questo confronto fra armate e armati, per ovvie ragioni ancora più carico d'implicazioni ideologiche, sono le osservazioni sul contesto antropologico, le descrizioni e i giudizi sulle popolazioni e i loro usi e costumi che introducono agli eventi, esplorazione e conquista. Non ci soprende, dopo quanto si è andato dicendo, che l'inevitabile parallelo tra le due civiltà si svolge a netto svantaggio degl'indigeni. Il Giorgini è un convinto sostenitore dell'inferiorità e del nuovo continente e dei suoi abitanti, più deboli e piccoli degli europei, meno elevati spiritualmente, incapaci di modificare l'ambiente che

---

82.

[29] Per uno studio esemplare del campo e dei campioni infedeli nella *Gerusalemme liberata* rimando al recente saggio del Godard.

[30] Per le critiche del Busenello e del Tassoni rinvio a D'Agostino 17-18, 20.

li circonda. Questa costante ideologica che contraddistingue il poema spiega la scelta della materia e l'egemonia narratologica della favola eroica nel *Mondo nuovo* giorginiano: la seconda fase dell'incontro con il nuovo continente, il secondo viaggio di Colombo e il cambiamento di giudizio nei riguardi degl'indiani, divenuti da umili e amichevoli feroci e perfidi per aver attaccato gli Spagnoli, documentabile nelle fonti da cui l'autore attinge. Si ricordi che Colombo non trovò superstiti nella colonia di Navidad al suo ritorno nell'isola di Hispaniola. I cinquanta uomini, lasciati indietro, erano periti tutti. Gli indigeni erano diventati ostili perché provocati dalla guarnigione spagnola che durante l'assenza dell'Ammiraglio aveva molestato donne, fatto razzie di cibo e commesso altri abusi.

Di conseguenza, si deve sottolineare che i riferimenti ad una visione idillica del nuovo mondo e delle nuove genti, che hanno dato origine al mito del buon selvaggio e al riemergere del tema letterario dell'età dell'oro, sono relativamente scarsi e poco insistiti nel poema del Giorgini. Uno dei più importanti effetti della scoperta sull'immaginario europeo fu la trasposizione del mito dell'età dell'oro in un contesto contemporaneo e accessibile. Dichiarazioni idilliche con le solite indicazioni di nudità, di assenza di aggressività degl'indigeni, che vivono in una specie di comunismo primitivo, dove non esiste proprietà privata né alcun tipo di divieto, diffuse nella lettera di Colombo a Santangel del 1493, nelle opere di Pietro Martire d'Anghiera e di Amerigo Vespucci, si leggono nel canto III (14-26), riferite ad un più o meno immaginario Perù. Le recepisce lo stesso Colombo che non può trattenersi dal prorompere in una celebrazione della nuova età dell'oro di cui trascrivo l'attacco: "Gente felice, disse l'inventore/ Del Nuovo Mondo, a cui non porge affanno/ Invidia, o gelosia, n'improbo amore,/ n'ambition, né l'avaritia danno/ Alcun li porge, o servitù dolore,/ Felice terra sei, di cui tant'hanno/ Vati e poeti intronizati in nube,/ Illustrando il tuo nome in varie tube" (III, 27-33). Ma altrove nel poema, per esempio a conclusione della guerra contro i Caribi, i feroci cannibali che bisogna eliminare o rendere schiavi, re Ferdinando celebra una nuova età dell'oro, instaurata dai conquistatori nel nuovo continente. Un breve passo, estremo e per tale ragione buon testimone di questo cambiamento, può qui bastare: "Per voi vergogna, e honor, e fede, e pace,/ Virtù non conosciuta a questo Mondo,/ E vera gloria ogn'hor nota si face,/ Senza timor alcun ogn'huom giocondo/ Lieto godrà, né temerà il vorace/ Caribo, o altro più fier, che vadi in tondo,/ Sicur la terra homai, sicur il mare,/ Già l'aurea età per questo Mondo appare" (XVII, 88).

In breve, l'istanza primitivista è essenzialmente assente nel *Mondo nuovo* e non contesta praticamente la nozione della superiorità dei conquistatori europei e cristiani. Non solo. Ma la concezione del tempo del Giorgini è decisamente quella del tempo lineare, del tempo dominato dal superamento, dal progresso invece che dalla ripetizione e cioè dalla ciclicità. Il nostro autore è fermamente arroccato sulle posizioni controriformistiche ortodosse di condanna dello stato naturale e di celebrazione delle società urbane, ordinate e stabili, dominanti in

Italia dalla metà del Cinquecento alla metà del Settecento.[31]

Il Giorgini paga il suo tributo alle geografie e antropologie immaginarie: nel suo poema ritroviamo, se non proprio i cenocefali e gli uomini-cane, i ciclopi e altri mostri presenti nel sapere libresco della tradizione classica. Bisogna precisare, però, che questo tipo d'immaginario trova modo di esprimersi nella presentazione delle forze dell'Inferno piuttosto che in quella degli abitanti del nuovo mondo. Degl'indiani di Hispanola, l'autore registra già all'inizio del poema la foggia delle abitazioni, l'uso dei materiali, le abitudini alimentari, la cultura, la religione, i tabù vietati, le cognizioni scientifiche, l'organizzazione politica (III, 55-92). Si ricorda, anche che, mentre nelle relazioni degli esploratori e missionari la conoscenza degli uomini e delle società da evangelizzare o rendere "civili" è considerata necessaria ed essenziale, il poeta epico registra queste esoteriche curiosità con programmatica malizia. Si legga la reazione di re Ferdinando al lungo racconto dell'interprete dei Taoni di Hispaniola:[32] "Qui tacque e mosse un gran piacere e riso/ Al Re, in sentir così nobil scientia/ per non dirli pazzia riman conquiso/ Pensando, come in noi tanta prudentia/ Regni, e sagacità e perfetto aviso,/ Tanta dottrina regni e sapientia,/ Che Dei non siamo pur, ma humana gente,/ E come lor habbiam ragion o mente./ Del lume natural solo parlando,/ Ch'hanno avuto tra noi huomin sì saggi,/ Socrate con Platone, e quel ch'andando/ Gl'altri insegnava, qua con veri raggi/ Nature e cose sue sta rimirando,/ Onde di sopra al Ciel par ch'avantaggi,/ E cose ha dette, così vere e degne,/ Che par ch'in lui divinità non sdegne" (III, 91-92). E che la primitiva civiltà precolombiana nel nuovo continente sia destinata a soccombere lo conferma anche l'interprete che fa il ritratto degli abitanti. La loro cultura, apprendiamo, è tramandata oralmente in composizioni poetiche in versi, denominate Areiti, che vengono cantate in cerimonie civili e religiose (III, 68-69). Tra i versi che tramandano il sapere collettivo: "Un'Areito habbiam, ch'al ver s'affronta,/ Per quanto giudicar si puote ad'hora,/ Che poco havran tra noi Cemì dimora./ L'Areito è questo, e è antico tra noi,/ Ch'Iddio permetterà, ch'huomin vestiti/ Verran armati insin da i liti Eoi/ Di spade, quai serran cotanto arditi,/ Che fenderan da capo a piedi i cuoi/ Human, e i Cemin serran banditi,/ Portando nuove Cerimonie, e leggi,/ Sottoponendo noi a suoi gran Seggi" (III, 78-79).[33]

---

[31] Si vedano a proposito le osservazioni di Romeo 37-38, a cui si dovranno aggiungere quelle che si leggono nell'aggiornata sintesi provvista da Elliot, ora disponibile in traduzione italiana (Milano: Il Saggiatore, 1985).

[32] Da notare per inciso che re Ferdinando ha bisogno d'interpreti per comunicare con gli amerindi, mentre Colombo, sul modello dell'*Orlando* ariostesco, conosce la lingua indigena parlata a Cuba (IX, 11).

[33] Per una profezia molto simile si veda anche XV, 83-85. Il Soustelle (49) segnala un antico mito degli Aztechi secondo cui nell'anno uno-canna il Dio Quetzalcoalt sarebbe venuto dall'oriente per stabilire un nuovo ordine di cose. Nell'anno 1519, equivalente all'anno-canna, Hernan Cortés sbarcava nel Messico.

Quanto al tema della sessualità degli indigeni, presentati (specialmente le donne) come inclinati per natura e costume alla lubricità nelle relazioni degli esploratori europei, un passo solo, ma molto significativo credo, può servire da campione in queste riflessioni preliminari sull'opera. Nell'episodio della pestilenza che, come si è accennato, segna il punto più basso delle fortune dei conquistatori nelle nuove terre, gli indiani di Hispaniola, già fiacciati da una miriade di tare fisiologiche e proni per natura e costume ad indulgere nel sesso, sono decimati dalla sifilide: "Da l'altro mal, che noi chiamiam Francese,/ E Bughe gl'Indian soglion chiamare,/ Una gran parte havea dentro le tese/ Reti condotta, qual suol dilatare/ Per varie vie, come s'in dosso prese/ Havrai vesti di quel, che doglie amare/ Patisce, o presto lui tu dormirai,/ O nel gotto di quel tu beverai./ Se del fiato, o sudor del patiente,/ Partecipe serrai, o conoscenza/ Di donna havrai, che di tal mal si sente/ haver, che donar suol tanta doglienza" (XII, 13-14). È noto che nel Cinquecento in Europa la sifilide viene considerata generalmente come una malattia nuova che proviene da fuori, sintomaticamente attributa più frequentemente agli amerindi che erano completamente rimossi dalla società cristiana.[34] Al contrario, la "Christiana gente", più temperata nei suoi costumi sessuali e meglio edotta delle cause della mortale infezione, "da simil cose ogn'hor usava absenza", così come si astiene dalla pratica dell'antropofagia diffusa fra i selvaggi "che fede data havean al fier Cemino": "Da cruda fame stimulati, e punti,/ E dal desio, ch'ha ogn'huom di viver sempre,/ Veggendo i cibi suoi tutti consunti,/ voltaro incontro a se l'armate tempre./ Cercando infra di lor farsi defunti,/ Per nutrirsi de sue carni già stempre,/ Onde né il padre al figlio, il figlio al padre/ Era sicur, né la sua figlia a madre./ Mentre ch'un huomo s'uccidea, più forte/ Di cui fuggendo la funebre teda,/ Quali di fuggir havean duro pensiero,/ Vedean rivolto il suo ascosto sentiero" (XII, 9-10).

Anche questa scelta del tema del cannibalismo è inevitabile perché rappresenta il segno estremo della diversità amerinda nella letteratura sulle esplorazioni e nelle illustrazioni del Cinquecento. Gli orrori del "rito immondo" da cui sono affetti, secondo il Giorgini, tutti gli amerindi sollecitano più diffusi commenti nel caso dei Caribi, specialmente a proposito della campagna contro questi ultimi.[35] I Caraibi allestiscono regolari campi di sterminio per le loro vittime: "Han certe case lunghe entro quel piano/ Di legni fatte, e frasche e herbe, e giunchi/ Havitacolo a quei, che di lontano,/ Van depredando co i suoi legni adunchi/." Tocca a Colombo, il condottiero dei liberatori spagnoli, il compito ingrato di fare la macabra scoperta: "Posto il suo piede dentro a quelle case/ Un grave horror sente, che punge il cuore,/ Et arricciarsi il crin, poiché

---

[34] Cfr. sul soggetto della sifilide il volume a c. di Muir e Ruggiero.

[35] Il tema viene introdotto nel poema nel canto II, 48-52. Pietro Martire usa il termine "cannibali" parlando degl'indiani ostili incontrati nell'isola di Santa Cruz vicino alle isole Vergini, originariamente un nome di una tribù, i Canibs o Caribs, dal Martire già qualificati come mangiatori di uomini.

rimase/ La voce, che non puote uscir di fuore,/ De membri human vedendo esser le vase/ Piene, che poste al grave incendio, e ardore/ Del fuoco, esser dovean cotte vivande,/ Per quelle genti si crude, e nefande./ D'un giovinetto vidde il capo appeso,/ Ch'ancor sangue gottava e una fossa/ D'ossi ripien. . . ." E la sua invettiva, repleta di echi danteschi, è altrettanto veemente quanto prevedibile: "O Ciel come tua possa/ Tanto tardasti a far, ch'estinto, o offeso/ Fusse sì gran misfatto, o perché scossa/ Non sei tu terra e aprendoti insieme/ Non inghiottisti sì nefando seme?" (XVII, 15-16).[36]

Più benevolo, in fondo, il quadro che degli amerindi viene fuori dal trattamento del terzo stereotipo obbligato dell'alterità, quello della nudità. Il temperamento figurativo, per la verità non troppo vivace, del Giorgini è all'origine di una serie di escogitazioni forse in sé indifferenti e neutrali anche se ripetute. Possiamo notare comunque due comportamenti significativi. In primo luogo, vediamo che egli pronuncia un giudizio negativo sulla "nudità" degl'indigeni giacché essa implica una condizione di inferiorità culturale. Secondo, la nudità è vista come costume primitivo, imposta dal clima e dalla rozzezza della vita, ma non una condizione di per sé immorale. Il seguente commento si legge nella presentazione dei Taoni di Hispaniola, visti in una luce benevola di "barbari" in perfetta salute, ingenuamente orgogliosi delle loro nudità: "Ha quasi giorni chiar, e qual'a oscure/ Notti, nuda vedrai tutta la gente,/ Ha molte ville, e son senza mure,/ Le case di legname, e allegramente/ Si vive in otio, e le fatiche dure/ Fuggon assai, e una piazza patente/ Ch'è destinata del Batei al gioco/ Hanno dentro ciascun principale loco/. . . Nude van le zitelle, e le pudende/ Copron le maritate . . ." (III, 61-63).

Per un confronto più spettacolare, che sembra calcato da una delle tante illustrazioni dell'epoca e che non poteva non inorgoglire il privilegiato lettore europeo di epica, proporrei la scena seguente dell'incontro ufficiale fra l'emissario reale Gonzal de Oviedo e i cacicchi di Hispanola: "Tosto che nacque il Sol, prese il camino/ Verso la terra il fido ambasciadore,/ Tutti coperti di velluto fino/ Haveva i suoi valletti, e ogni Signore,/ Che seco haveva, e ogni cittadino/ Cavalcavali intorno in grand'honore,/ Sopra a vago destrier egli n'andava,/ E in signoril sembiante si mostrava./ Gl'usciva incontro popul tutt'unito/ Havendo di stupor la mente piena,/ Mirando l'arme, e il vago vestito,/ Ch'havea la gente al petto, e a la schiena,/ E più l'huomo veder, che convertito/ In gran destrier li par, e che s'affrena,/ Se ben da tal error furono tolti,/ Mirando quei da lor esser disciolti/. . ./ Giunto a la piazza, ivi dismonta, e vede/ Tutti i Caciqui insiem, e li saluta/ Ad uno ad un, bacia la man, e siede/ Sopra ad un'alto luoco, ove veduta/ Esser potea la gente . . ." (IV, 9-13).

Bisogna dire che le indicazioni di nudità in fondo simboleggiano l'assenza della civiltà, e quindi la facilità dell'omologazione di parte almeno degli amerindi

---

[36] Cfr. ancora sul soggetto almeno XVI, 9-11 e 46-48, che contiene altri particolari sulle atrocità dei "cani" Caraibi.

alle norme di comportamento europee. Spigolando nel *Mondo nuovo* giorginiano, non è difficile segnalare esempi interessanti di questo atteggiamento. Salazar nella campagna contro i Caribi cerca di guadagnare l'alleanza di un potente capo locale con ricchi doni: un padiglione di damasco per il re; "leggiadra veste/ Di raso, ch'in Fiorenza altro sì buono forse non è, ch'è di color celeste", per la madre; "un vestito di Dante, vago e bello,/ E un ben trapunto, e aurato, e bel cappello", per il fratello; per gli altri membri della corte a seconda del grado: "a chi donò camiscie, a chi giupponi,/ A chi calzette, a chi guanti da mano,/ A chi casacche, a chi vaghi calzoni" (XV, 87-89). Il vestire, meglio ancora il vestire alla spagnola, come l'imporre nuovi nomi a luoghi e persone o la propria lingua, è anch'esso un'efficace forma di appropriazione, dell'assimilazione come proiezione dei propri valori sugli altri. Per ritornare brevemente, a modo di conclusione, all'episodio della resa e della conversione delle amazzoni, di cui si è discusso più sopra, si deve aggiungere che il culmine del processo di occidentalizzazione consiste proprio nella loro adozione di abiti femminili: "Erano belle assai vaghe, e gentili/ Tal donne, e volontier erano prese/ Da nostri per moglier, se ben humili/ Vestiti havean e le chiome distese/ E inculte, e quando a lor poser civili/ Habiti intorno, e le chiome comprese/ Furno a l'usanza nostra, assai più belle/ Eran, sembrando le celesti stelle" (XVII, 68).[37]

5. Il testo che ho preso in esame nei due aspetti dell'ideologia sottostante e delle strutture portanti può essere considerato dunque una opzione di valore culturale, una manifestazione congrua di una polemica di civiltà nel lungo e complesso processo dell'incontro/scontro del Vecchio e Nuovo Mondo che comincia a configurarsi nel Cinquecento. Non è qui la sede per analizzare ancora altri aspetti, il problema delle fonti e l'ambito stilistico (ad esempio comparare una finzione romanzesca o epica a una relazione di viaggio o un rapporto al re), ma credo che questo studio possa rappresentare un utile punto di partenza per ricostruire una stagione culturale ancora poco frequentata dalla ricerca storiografica e per restituire una maggiore chiarezza ai rapporti fra epica e tematica colombiana e fra epica e il problema dell'"altro". La storiografia sulla scoperta/conquista ha avuto infatti come caratteristica costante quella di essere un termometro sensibile dei variabili schemi mentali di osservazione dell'extra-ordinario, della "coscienza" dell'occidente. Ma la scoperta ha prodotto anche una vasta letteratura, che conta alcune opere di alta qualità, come quelle del Cortés e del Vespucci. Una rinnovata riflessione su alcuni dei testi meno frequentati dalla critica nasce per me dall'esigenza di aggredire queste pagine, di lettura difficile e poco godibile, lo

---

[37] Nello stesso passo si legga il ritratto della regina delle Amazzoni di cui s'innammorerà il campione cristiano Diego de Salazar (XVII, 69). Più avanti (XVII, 87), re Ferdinando elencherà fra i meriti dei conquistatori l'aver lasciato le "sfacciate donne . . . in humil gonne." Per un altro paragone fra donne europee e indigene si veda XIII, 30.

ammetto, alla luce di una nuova metodologia di smontaggio sistematico e integrale che, sostituendosi a quella tradizionale documentaria, estetizzante, esterna, permetta di recuperare interamente il loro spessore ideologico e letterario.

L'opera del Giorgini poco diffusa al tempo suo e ignorata dagli studiosi si offre nondimeno ad un ampio ventaglio di occasioni critiche interne ed esterne ad essa: ha il vantaggio di condensare in un unico, archetipico esempio la molteplicità delle caratteristiche, delle idee e degli atteggiamenti di tanta letteratura sull'incontro. Giorgini guarda alla scoperta dal dentro, per così dire: dal di dentro del sistema politico spagnolo e dal di dentro della poetica del poema eroico tardocinquecentesco. A entrambi i livelli la finalità non è mai puramente contemplativa, ma sempre utilitaristica: la scoperta/conquista è vista dall'autore come una necessità interna all'Europa cattolica per definirsi e perpetuarsi, un momento di autocelebrazione e di autodefinizione. Il risultato è che il *Mondo nuovo* del Giorgini si presenta come un'opera con maggiore coerenza ideologica e si propone come un lavoro direttamente e problematicamente d'accordo con il suo mondo e il suo tempo.

L'epoca post-tridentina è un'epoca d'incertezze ideologiche e politiche, quindi di fratture. La riforma cattolica intende tutelare, nell'Europa meridionale almeno, gl'interessi dell'ordine politico e religioso costituito. Ogni opera letteraria risulterà perciò sottoposta ad una molteplicità di sollecitazioni che si esercitano sia sulla scrittura che sui contenuti. Il poema eroico viene concepito e proposto come il genere nobile della letteratura del potere, che meglio si presta alla rappresentazione encomiastica dei sovrani assolutistici, alla difesa delle tesi trionfalistiche della Chiesa e all'allargamento dell'area fruitiva della *pietas* controriformistica. L'epopea colombiana fra Cinque e Seicento, che il *Mondo nuovo* giorginiano inaugura, si deve leggere in quell'atmosfera di generale conformismo filospagnuolo e di eurocentrismo, politico e religioso, integrale che tende, sia pure con tonalità diverse, a giustificare e quindi celebrare le iniziative dei conquistatori. Si capisce anche come il riesame in corso della "scoperta" dell'America imposto dalla ricorrenza del mezzo millennio, ha dato esiti molto lontani dalla retorica degli esploratori non solo nel nostro paese ma anche nella "vecchia" Europa. Da questo clima di contestazione eversiva, o almeno di riflessione, è uscita intaccata non soltanto la figura di Colombo per quel misto inestricabile di avidità di ricchezze e di misticismo, di spirito di avventura e di volontà di sfruttamento, di competenza nautica e di calcolo politico che la contraddistingue, ma anche, e forse ancor più, il sistema stesso della conquista spagnola, percepito nel complesso come un metodo di sfruttamento ottuso, crudele, impietoso, e inefficiente.

Tuttavia, la nuova situazione internazionale, le migrazioni di massa dal Sud al Nord, il problema delle convivenze tra diverse culture, fanno sì che le tematiche dell'incontro/scontro tra due civiltà, indigena e europea, rimangano molto attuali ai nostri giorni. Il discorso che il Giorgini conduce nel *Mondo nuovo* intorno a ciò che è non-europeo è decisamente ed intenzionalmente

eurocentrico. In questo suo quadro d'impegnato militantismo si collocano sia i giudizi sugl'indigeni americani e sullo scontro tra "valori" e "civiltà" di per sé non omologabili a parametri assoluti, sia quelli, modernamente altrettanto controversi, sulla conquista spagnola che si compongono in un atteggiamento politico tutto concreto. Continuare a misurare l'occasione di questa linea di pensiero "militante" del conflitto Europa-Nuovo Mondo, anche nell'epica cosiddetta colombiana, rimane, mi pare, un obbligo impreteribile dell'interrogazione storica contemporanea sulla genesi dell'eurocentrismo come modello universale di civiltà. Fin dal primo sbarco di Colombo, l'America ha rappresentato per gli europei, anche per quelli trasferiti oltreoceano dunque, un problema spinoso, il problema dell'"altro da sé".

The Ohio State University

Opere citate

Aquilecchia Giovanni, *Da Bruno a Marino. Postilla all'Adone* X, 45 "Studi secenteschi" 20 (1979): 89-95.

Anghiera, Pietro Martire di, *La scoperta del Nuovo Mondo negli scritti di Pietro Martire d'Anghiera*, a c. di Ernesto Lunardi et al., Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1988.

Annibaldi Giovanni, *Il Colombo e la città di Iesi*, Iesi, Tipografia Augusto Spinaci, 1892.

Augé M., *Cannibalismo*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, 1977.

Bellini Giuseppe (a c. di), *L'America tra reale e meraviglioso. Atti del Convegno di Milano*, Roma: Bulzoni, 1990.

Belloni Antonio, *Gli epigoni della "Gerusalemme liberata"*, Padova, Angelo Draghi, 1893.

Bernard Ipparco (a c. di), *Due ragionamenti intorno alla tessitura e verseggiatura del poema "Il Mondo Nuovo" e due sonetti in lode dell'autore Giovanni Giorgini da Iesi (1553-1606)*, Sassari, Stab. Tip. Ditta G. Desi, 1914.

Bertelli Sergio, *Il corpo del Re. Sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna*, Firenze, Ponte delle Grazie, 1990.

Bogliolo Bruna G. e A. Lehmann, *Amazzoni o cannibali, vergini e madri, sante e prostitute. Donne amerindie e alterità nelle relazioni di alcuni viaggiatori francesi (secoli XVII-XVIII)*, "Columbeis" 3 (1988), 215-264.

Bianchini Giuseppe, *Cristoforo Colombo nella poesia italiana. Parte II. Poesia lirica*, Venezia, Tip. già Cordella, 1892.

Cardona Giorgio Raimondo, *I viaggi e le scoperte*, in *Letteratura italiana*, vol. 5, *Le questioni*, a c. di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1986, 687-716.

Chiappelli Fredi (a c. di), *First Images of America. The Impact of the New World on the Old*, 2 voll. Berkeley, U of California P, 1976.

_____, *Il conoscitore del caos*, Roma, Bulzoni, 1981.

Colombo Cristoforo, *I viaggi dopo la "scoperta"*, a c. di Gabriella Airaldi, Verona, Cassa di Risparmio, 1985.

_____, *Lettere ai reali di Spagna*, a c. di Vittoria Martinello, Palermo, Sellerio, 1991.

Cro Stelio, *Campanella e Colombo: la nuova scienza e l'unità del mondo*, "Colombeis" 2 (1987), 295-306.

_____, *The Noble Savage: Allegory of Freedom*, Waterloo, Wilfrid Laurier UP, 1990.

Cuneo Michele da, *Lettere*, in *Raccolta colombiana*, parte 3, vol. 2, a c. di G. Berchet, Roma, 1892.

D'Agostino Renata, *Tassoni contro Stigliani. Le "bellezze" del "Mondo nuovo*, Napoli, Loffredo, 1983.

De Cesare Giovanni Battista (a c. di), *Il Nuovo Mondo tra storia e invenzione. Atti del Convengo di Napoli*, Roma, Bulzoni, 1990.

De Cortanze Gérard, *Le vite degli altri*, "La rivista dei libri", 2.3 (marzo 1992).

Elliott John H., *The Old World and the New. 1492-1650*, Cambridge, Cambridge UP, 1970.

Fernandez-Arnesto Felipe, *Columbus*, Oxford, Oxford UP, 1991.

Getto Giovanni, *Nel mondo della "Gerusalemme"*, Firenze, Vallecchi, 1968, 9-85.

Giorgini Giovanni, *Il Mondo Nuovo/ DEL SIG. GIOVANNI/ GIORGINI DA IESI,/ All'Invittissimo Principe di Spagna, e Sue/ Serenissime Sorelle./ Con gli argomenti in ottava rima del Sig. Gio. Pietro Colini, e in prosa del Sig. Girolamo/ Ghislieri./ IN IESI,/ Appresso Pietro Farri/ MDXCVI. Con licenza de' Superiori.*

Gliozzi Giuliano (a c. di), *La scoperta dei selvaggi. Antropologia e colonialismo da Colombo a Diderot*, Milano, Principato, 1971.

Godard Alain, *Du "Capitano" au "Cavalier Sovrano". Godefroi de Bouillon dans la Jérusalem Conquise*, in *Récritures 3*, Paris, CIRRI, 1987, 205-264.

_____, *Le camp paien et ses héros dans la "Jérusalem Délivrée"*, in *Quêtes d'une identité collective chez les Italiens de la Renaissance*, Paris, CIRRI, 1990, 309-429.

Granzotto Gianni, *Cristoforo Colombo*, Mondadori, Milano, 1984.

Greenblatt Stephen J., *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*, Chicago, U of Chicago P; Oxford, Oxford UP, 1991.

Kadir Djelal, *Columbus and the Ends of the Earth. Europe's Prophetic Rhetoric as Conquering Ideology*, Berkeley, U of California P, 1992.

Kantorowicz Ernst, *I due corpi del Re*, Torino, Einaudi, 1989.

Latouche Serge, *L'occidentalizzazione del mondo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.

Livingston A., *Gian Francesco Busenello e la polemica Stigliani-Marino*, "Ateneo veneto" 3 (1910), vol. 2, fasc.1, 123-155.

Mancini Albert N., *Nuovo e Vecchio Mondo*, "Esperienze letterarie" 17.1 (1992), 3-15.

Moretti Alcibiade, *Memorie degli illustri jesini*, Iesi, Fratelli Polidori, 1870.

Muir Edward e Guido Ruggiero (a c. di), *Sex and Gender in Historical Perspective: Selections from "Quaderni storici"*, trad. M. A. Gallucci, M. M. Gallucci e C. Gallucci, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1990.

Padrón Francisco Morales, *Los Conquistadores de America*, Madrid, Austral, 1955.

Pieri Marzio, *Per Marino*, Padova, Liviana, 1976.

_____, *Colombo in mare barocco, una metafora abortita*, "Columbeis" 1 (1986), 27-52.

Piéjus Marie-Françoise, *Le pays des femmes homicides: utopie et monde a l'envers*, in *Espaces réels et espaces imaginaires dans le "Roland furieux"*, Paris, C.I.R.R.I., 1991, 87-127.

Prosperi Adriano, *America e Apocalisse. Note sulla conquista spirituale del Nuovo Mondo*, "Critica storica" 13 (1976), 1-61.

Quadrio F. S., *Della storia e della ragione della poesia*, Milano, nelle stampe di F. Agnelli, 1749.

Ramusio Giovanni Battista, *Navigazioni e viaggi*, a c. di Marica Milanesi, Torino, Einaudi, 1978.

Romeo Rosario, *Le scoperte americane nella coscienza italiana del Cinquecento*, prefazione di Rosario Villari, Roma, Laterza, 1989 (I ed., 1954).

Sale Kirkpatrick, *The Conquest of Paradise: Christopher Columbus and the Columbian Legacy*, New York, Alfred A. Knopf, 1990.

Sauer Carl Ortwin, *The Early Spanish Main*, Berkeley, U of California P, 1992 (I ed., 1966).

Soustelle Jacques, *Gli Aztechi*, Roma, Lucarini, 1987.

Spina Giorgio, *Cristoforo Colombo nella poesia epica italiana*, Voghera, Tip. Successori Gatti, 1891.

Stigliani Tommaso, *Del Mondo Nuovo del Cavalier Tomaso Stigliani. Venti primi canti. . . .*, in Piacenza, per Alessandro Bazachi, 1617.

_____, *Il Mondo Nuovo del Cavalier Fra Tomaso Stigliani. Diviso in trentaquattro canti. Con gli argomenti dell'istesso autore*, in Roma, appresso Giacomo Mascardi, 1628.

Tassoni Alessandro, *Lettere*, a c. di P. Puliatti, Roma, Laterza, 1978.

_____, *La secchia rapita*, Parigi, Tussan du Bray, 1622.

Tiraboschi Girolamo, *Storia della letteratura italiana*, Firenze, Molini-Landi, 1812.

Todorov Tzvetan, *La conquête de l'Amérique*, Paris, Seuil, 1982.

_____, *Viaggiatori e indigeni*, in *L'uomo nel Rinascimento*, a c. di E. Garin, Roma, Laterza, 1988.

Vecchietti Filippo e Tommaso Moro, *Biblioteca picena*, tomo V. v. Osimo, D. A. Quercetti, 1796, 99-100.

Wilford John Noble, *The Mysterious History of Columbus*, New York, Alfred A. Knopf, 1991.

The University of North Carolina at Chapel Hill Graduate Studies in Romance Languages and Literatures

The Department of Romance Languages and Literatures at the University of North Carolina at Chapel Hill, established in 1909, links its distinguished past of internationally known faculty and alumni to a lively and timely intellectual exchange in the present. The Department offers M.A. degrees in French, Italian, Portuguese, and Spanish. The Ph.D. degree is offered in French, Italian, Portuguese, Spanish, and in Romance Philology.

Faculty. Thirty-five full-time professors teach in the Department. Distinguished lecturers are invited each year. René Girard is a Distinguished Adjunct Professor of Romance Languages.

Publications. The Department of Romance Languages and Literatures publishes: *Romance Notes*, *The University of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures*, *Hispanófila*, and *Annali d'Italianistica.*

Library Facilities. The University of North Carolina Davis Library contains over 3,000,000 volumes. Online resources and the Center for Research broaden the University library holdings. The Cooperative purchasing and borrowing programs with Duke University and North Carolina State University give easy access to those holdings that complement the University of North Carolina libraries.

Fellowships and Teaching Assistantships. The Department offers numerous fellowships and teaching assistantships: Graduate School Merit Fellowships (including limited teaching assignments): $9,000-15,000; in addition to teaching stipends of $3,200 per section per semester, endowments enables the Department to offer supplemental scholarships of $1,000-2,000 to qualified students. Most students teach two or three sections of beginning language courses per academic year, according to their teaching experience and the University's needs.

Admission. Application forms for admission to the Graduate School and to the Department of Romance Languages and Literatures may be obtained by writing to: The Graduate Secretary, Department of Romance Languages and Literatures, CB # 3170, 238 Dey Hall, Chapel Hill, NC 27599-3170. Applicants requesting fellowships and assistantships must submit admission materials by February 1.

Marzio Pieri

Les Indes Farnesiennes. Sul poema colombiano di Tommaso Stigliani

0. "Buscar le Americhe" dopo essere andati alla ricerca delle Indie, potrebbe anche essere — dall'incommensurabilmente più grande al misurabilmente piccolo, veramente, in relazione, accantonabile — quello ch'è capitato alle mie ricerche nell'arco di oltre un decennio. Avrei, di partenza, desiderato approdare alle Indie (o forse Atlantidi) del Cavalier Marino — sul quale, e indarno procurai opporre uno scudo di forse non del tutto disarredata ironia, pesa oggi lo zelo della indifferente untuosità accademica come fino a ieri l'altro il fastidio dell'ordine pinzochero avverso la fondativa intuizione di una disarmonia mundi — e mi ritrovo a pesticciare, ostinatamente, la rena di un terreno che si sarebbe potuto credere "de ningun provecho", come quello di fra Tommaso Stigliani (frate, dei cavalieri di Malta) venuto ambiziosamente da Matera — "Si apriva la strada faticoso . . ."[1] — a sperdersi in Parma. Erano gli anni d'esordio del secolo XVII e nessuno poteva sospettare che, retrospettivamente, si sarebbe sul secolo insediato un nome sonoro e vuoto come una conchiglia di mare: "il Barocco". Anch'io mi sono sperduto da due decennii (è la vita) in Parma, pare impossibile potersi oggi sperdere in Parma, era possibile allora, nei primi anni, decennii, del secolo XVII, disperdersi in Parma? V'è, a mezzo, un simbolo materiale, plastico, l'"invenzione" del Teatro Farnese, un teatro "nuovo", "gigante" per la favola di un secolo che si vuole e si sente diverso. Una "meraviglia"[2] sonora e vuota, arzigogolata ("horror vacui . . .") e sterile (è in programma, ma forse, anche, in antitesi apotropaica: rischiosamente, desertamente sterili, troppo a lungo, le nozze del frenetico nevrotico leucemico Ranuccio con Margherita Aldobrandini; solo dopo tredici anni, nel 1612, il matrimonio aveva goduta la grazia di un figlio, quell'Odoardo di cui le nozze, con Margherita de' Medici, nel 1628,

---

[1] V. A. Arullani, *Gherardo Borgogni. Sue relazioni con lo Stigliani* , in "Alba Pompeia", II (1909), 3-4, p. 105 (cit. in G. P. Maragoni, *Stigliani "ne varietur". Appunti sulla riscrittura del "Polifemo"*, in "Lettere Italiane", 1989/1, pp. 90-98).

[2] Una lettura del Teatro Farnese tutta in chiave di "meraviglia" è diffusa soprattutto a livello, tuttavia, pubblicistico; cfr. A. Cavicchi, *Il Teatro Farnese nella tradizione spettacolare emiliana*, in A. Cavicchi-M. Dall'Acqua, *Il Teatro Farnese di Parma*, Parma, OSER [Orchestra Sinfonica dell'Emilia-Romagna "Arturo Toscanini"], 1986, pp. 7-23. Ivi (p. 8) una citazione da Giason de Nores (*Discorso intorno a que' princìpi, cause et accrescimenti che la Commedia, la Tragedia ed il Poema Eroico ricevono dalla filosofia Morale e Civile*, Padova, ante-1588): ". . . Pertanto è fondato ogni poema sulla meraviglia. Perciocché se non è tale, non partorisce negli animi nostri quel diletto che si propone l'uditore. Un convito, una giostra, una festa, uno spettacolo, un concerto di musica, se non ha in sé questa rarità, non appaga l'animo né mai compie di soddisfarlo. . . ."

saranno l'occasione fausta per l'inaugurazione, a lungo rinviata, del teatro), un sarcofago in legno dolcissimo — dal "colore naturale di foglia morta e di miele selvatico, vagamente venato, qui e la, da rose appassite, da lillà polverosi, ori dolci";[3] una "idea" "superbissima",[4] sublimissima.

I. Tommaso Stigliani entrò in rapporti di servizio col duca di Parma, Ranuccio Farnese (1569-1622, perfetto coetaneo, dunque, di Giambattista Marino, che gli sopravvisse di soli tre anni), probabilmente dal 1603 e fu stabile in Parma dal 1605 al 1621. A metà di quel "servizio", ossia impiego il ducato è scosso a sangue — agli occhi dell'Italia, dell'Europa, inorridite, seppure il secolo, quello passato e quello incominciato, non erano scarsi di occasioni per cui inorridire — dalla "congiura dei nobili", con a capo o ispiratrice l'affascinante feudataria (qui bisogna un po' farsi romanzieri, anche d'appendice, uso Victor Hugo, un po' melodrammaturgi o fumettari) Barbara Sanseverino, stella fissa e troppo (comparativamente) luminosa, dal suo castello di Colorno, ombra alla corte farnese: è un fatto rimasto nella coscienza profonda e nella leggenda nera, con tocchi voluttuosi, della città,[5] oggi ancora divisa fra un teatralismo dell'esteriore, compensativo (l'allegria parmigiana, la cordialità esternata, sono sempre a voce alta, "coram populo", dunque, anche, esposte al controllo, alla censura "dei superiori" e dunque, insieme, "dalla dovuta distanza . . .", per non compromettersi) e una ferita coazione alla dissimulazione cortigianesca. Fu una immensa, — "elisabettiana", hitleriana, viscontiana (penso al Luchino Visconti, regista cinematografico italiano, de *La caduta degli dei*) — festa funebre barocca: ". . . le confessioni estorte con la violenza portarono nel 1612 all'impiccagione di *centinaia di nobili* sulla pubblica piazza di Parma ".[6]

II. Stigliani era (da quando, nel 1606, aveva assunto la presidenza, il "principato", nella Accademia degli Incogniti, subentrando al maestro di Ranuccio, il nobile parmigiano Pomponio Torelli) l'intellettuale ufficiale, "nuovo", della corte ranuccesca, il parto del poema su Colombo avrebbe dovuto assicurare alla casata, in ansiosa attesa di riconoscimenti e splendori "nuovi", un principato poetico fra le corti d'Italia. Era aperta, sappiamo, dalla fine del secolo,

---

[3] Così, nel 1950, Jean-Louis Vaudoyer, accademico di Francia, cit. da M. Dall'Acqua, *Il Teatro Farnese: "Monumento Europeo"*, a p. 25 del libretto di cui alla nota precedente.

[4] "Superbissimo Theatro" lo chiama Marcello Buttigli piacentino, nella sua *Descrittione dell'Apparato per honorare la prima, solenne entrata in Parma della Serenissima Principessa Margherita di Toscana, duchessa di Parma, Piacenza* ecc., Parma, Viotti, 1629, cit. da Cavicchi, p. 9.

[5] Al comparire della bella Barbara sul palco dell'esecuzione il boia si sarebbe lasciata sfuggire una osservazione sensuale, gaglioffa; e venne giustiziato a ruota di lei: per avere offesa una nobile. Si badi al mescolarsi, nel reale come nella fantasticheria, della carne e del sangue.

[6] R. Ciancarelli, *Il progetto di una festa barocca. Alle origini del Teatro Farnese di Parma 1(618-1629)*, Roma, Bulzoni, "Biblioteca del Cinquecento", 1987, p. 21, nota 20.

la successione al Tasso. Stigliani, non ritorno sopra un ritratto da me pennelleggiato molti anni fa, è insieme iroso, impetuoso (il duello col Davila, l'aggressività antimariniana che esploderà nella polemica anti-adonica) e circospetto, frenato. Ambizione lo scioglie, ambizione lo imbraga; teme più della morte l'essere preso in castagna, come si dice in Italia; cioè l'essere colto in errore, convinto di errore. Anche perché la forza della sua critica è tutta nel puntiglio con il quale spera e si picca di cogliere "in castagna", in errore, gli altri; concorrenti, avversarii. Proprio su questa circospezione, su questo, malinteso, "fren dell'arte", e, probabilmente, su errori tattici, o "gaffes", in cui fosse incorso, nella difficile nautica di corte (il suo misoneismo, nutrito di chiusure mentali e d'invidia, e d'una quasi lirica vocazione al cavillo, non più funzionale al bisogno di risalita della corte farnesiana, isolatasi nel bagno di sangue del '12, da tutte le corti d'Italia, e d'Europa), Stigliani si gioca la grazia del duca. Il poema americano esce tassiano e vecchio.

III. Cristoforo Colombo era, nel Cinquecento, un eroe "spagnuolo". Non si apre qui il discorso, che a un certo punto parve quasi eterno, delle origini del navigatore. E sia pure di Genova. Nel Tiraboschi è accolta una notizia che piace almeno registrare: "Alcuni il vogliono piacentino, e natio di Pradello picciol villaggio nella valle di Nura. . . ." ("Il canonico Pier Maria Campi ha scritta su ciò una lunghissima dissertazione inserita nel terzo tomo della sua Storia ecclesiastica di Piacenza . . . , la qual non fu pubblicata che nel 1662, tredici anni dopo la morte del suo autore").[7] Sessantadue meno tredici farebbe quarantanove, dico 1649, quando il vecchione Stigliani ne aveva due ancora di vita; era a Roma, del resto. E se di una origine piacentina, dunque recuperabile alle glorie farnesiane, avesse avuta notizia antica, non v'è da credere che, nel poema del Colombo, non ne avrebbe cercato frutto.[8] La prima edizione del

---

[7] G. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, vol. II, Capo VI, IX, *Ragioni de' Piacentini*; nella edizione di Milano, per Nicolò Bettoni, 1833, p. 580.

[8] "Cristoforo Colombo Genovese . . .", scrive lo Stigliani (ed è un sonoro endecasillabo incipitario, in prosa), dando il sunto del *Mondo nuovo* (amplificato, rispetto alla stampa, dove l'*incipit* è, forse significativamente, diverso: "Cristoforo Colombo uomo di supremo valore . . .") in principio del poema, come si legge in una copia dell'edizione 1628 corretta di mano dell'Autore, alla Nazionale di Roma (cfr. M. Menghini, *Tommaso Stigliani. Contributo alla storia letteraria del secolo XVII*, Genova, 1890, pp. 128-129). Il sunto può riuscire utile a chi non avesse conoscenza del poema "americano" (in parentesi quadre segno alcune partizioni interne giovevoli alla percezione della struttura, non molto energica, della tela narrata): "[1] Cristoforo Colombo Genovese, uomo di supremo valore in ambedue le più principali professioni (dico Armi, e Lettere) essendosi partito di Spagna con uno esercito marittimo datogli da quel re per lo cercamento del Mondo nuovo, arriva per vari travagli a quello, e n'acquista per forza una regione la più importante, cioè l'isola d'Aitì, oltre quella di Borchen acquistata per altro caso che di guerra. Ma perché il numero de' nemici è stato grandissimo egli non ha potuto conseguir questa vittoria senza grande scemamento de' suoi soldati. Onde [2] aspirando tuttavia all'acquisto del restante, e disegnando perciò d'andare in Ispagna a rifare armata nuova, tripartisce la vecchia in due parti piccole ed una grossa. Delle due

Mondo Nuovo,[9] in venti canti (ma imperfetta) come la *Liberata*, esce, comunque, a Piacenza, per Alessandro Bazacchi, nel 1617. Noto il fatto. Nel 1617 scoppia nei cieli ranucceschi l'idea di quello che sarebbe stato il Teatro Farnese; si trattava, com'è noto, in esordio, per festeggiare intimativamente il passaggio solenne da Parma (ma andato a vuoto) del potente granduca di Toscana, di trasformare la sala d'armi della Pilotta (il palazzo di corte) in Teatro. Non posso costringere il lettore a ragionare così: la sala d'armi equivale al poema d'armi, "heroico", antico. Il Teatro Farnese, fin dall'origine mentale, congeda lo Stigliani e i letterati "heroici", poematici, come lui. Il Politico, come sovente capita, è avanti ai suoi consiglieri e funzionarii, specialmente quando essi siano prudenti e mediocri. Noto il fatto. La seconda edizione, e il compimento, del poema dello Stigliani esce, a Roma, in trentaquattro canti, per i tipi di Giacomo Mascardi, (e dedica al Re di Spagna), nel 1628. Lo stesso anno, il figlio di Ranuccio sposa la Medici e il Teatro Farnese si inaugura, con l'"opera-torneo" del 21 dicembre (soprintendente il marchese Bentivoglio, poeta l'Achillini, musiche di Claudio Monteverdi; è, ora, "il Seicento", cui lo Stigliani forse era

---

piccole una delibera di menar seco, e l'altra lascia in Aitì chiusa in una fortezza di legno sotto la cura di Salazaro Capitan de' Venturieri, al quale dà in iscritto una prudentissima istruzione intorno al modo con che esso s'abbia a governare. Ma alla terza parte ch'è la più grossa, e la più bellicosa, impone che vada facendo nuovi scoprimenti ed acquisti, in quel mezzo che egli s'indugierà a tornar di Spagna, e commettela in governo a Silvarte, al quale dà parimenti un altro foglio d'istruzione conforme allo dato a Salazaro. [3] Partesi dunque il Colombo, partesi Silvarte, e rimane Salazaro. Silvarte va verso mezzodì, e soggioga molti regni della penisola australe, insin che muore nella Caribana. In cambio del quale succedendo Dulipante, ne soggioga alquanti altri. [4] Il Colombo va verso tramontana, e per alcuni accidenti vede diversi paesi, da' quali ultimamente (senza esser potuto andare in Ispagna, per cagione che gli è mancata la vettovaglia) se ne ritorna pure ad Aitì, dove ritrova essere ancora ritornata la parte che fu di Silvarte. Ma quella che fu di Salazaro trova essere stata abbruciata insieme colla medesima fortezza, [6] e se ne vien con quelle ad Aitì, la qual trova essersi in tutto ribellata. Di che egli non isbigottisce, ma raguna con gran sollecitudine altre forze numerose nuove dagli altri Regni non ribelli. E dopo aver con ambedue gli aiuti ricuperata essa Aitì [7] rompe in un fatto d'armi navale un grandissimo esercito raccolto per lega da quasi tutti i Re del detto Mondo, e così finisce l'intera conquista di quello".

[9] *Del Mondo Nuovo del Cavalier Tomaso Stigliani. Venti Primi Canti. Co i sommarii dell'istesso Autore dietro a ciaschedun d'essi, e con una lettera del medesimo in fine, la qual discorre sopra d'alcuni ricevuti avvertimenti intorno a tutta l'opera. Con Privilegio del Serenissimo di P.*[arma] *P.*[iacenza]. In Piacenza per Alessandro Bazacchi 1617. Ho ripubblicata la *Lettera Risponsiva dell'Autore al Signore Aquilino Coppini Lettor Publico di Umanità nello Studio di Pavia* [data: Di Parma, a' 2 di Marzo 1617] alle pp. 389-411 del mio *Per Marino*, Padova, Liviana, 1976. Sono tornato sullo Stigliani in tre occasioni: *Stigliani a Parma*, in "Paragone/Letteratura", 1978, 344, pp. 19-29; *Colombo in mare baroco, una metafora abortita*, in *Columbeis I*, Genova, Istituto di Filologia Classica e Medievale, 1986, pp. 27-52; e: *Una ricusata 'Parma nuova' nel poema farnesiano di Tommaso Stigliani*, in "Archivi per la Storia", Rivista dell'Associazione Nazionale Archivistica Italiana, 1988, I, pp. 275-340 (dove si anticipa, limitatamente ai canti primo/ primo-secondo, la ristampa delle due redazioni, Piacentina e Romana, del *Mondo nuovo*, da me intrapresa per il "Centro Studi Archivio Barocco" dell'Università di Parma).

rimasto estraneo). Noto il fatto. Oggettivamente attorno a quella inaugurazione-manifestazione, a quella epifanìa ventottana, esce nel 1627 a Venezia, dello Stigliani, l'*Occhiale* a confutazione del Marino; esce, nel 1629, a Venezia, dell'Aleandri (ma, insieme, vantatamente, dell'Achillini) la *Difesa dell'Adone*. Ora i giochi sono tutti aperti (morto Marino, che lascia dire). Noto di nuovo il fatto.

IV. Ora si può riassumere: la più accreditata critica stiglianesca (fino a Franco Croce, a Ottavio Bèsomi) dava per ammesso, senza troppi patemi, che lo Stigliani "poeta", è quello del *Canzoniero* ed ivi, in particolare, l'autore di pochi eccezionali componimenti (come suona un titolo illustre) "tra parodia e critica";[10] in questo concordava la risposta (stilistico-storicistica) della attenzione alla "poesia" e quella (stilistico-strutturalistica) della osservazione della "retorica". Il tempo passando, convalida la naturalezza argomentativa dello studioso italiano e la maestria ai limiti dello squisito accademico dello studioso svizzero. L'ircocervo, fra i giovani, Maragoni, (ircocervo perché retoricamente e accademicamente squisitissimo, fuoruscito da scuole più realisticamente italiche, — ma è da calcolare, in mezzo, la componente arcadico-aristocratica romana del Maragoni) ha chiamato attenzione sul *Polifemo*, anch'esso nella doppia redazione (giovanile, milanese, del 1600 pari-pari; a stampa; e senile, a distanza di poco meno di cinquant'anni, "nella complessiva revisione del *Canzoniero* testimoniataci" da un codice napoletano). Marino, con Adone, "incontra" (sembra incontrare; trova obiettivo, possibile riscontro in) Shakespeare; Stigliani, con Polifemo, "incontra" Góngora (1612), come col suo poema "americano" (epopea dell'eroe degli Spagnuoli) incontra il poema "africano" (epopea dell'eroe dei Portoghesi) di Camoens (1572). Polifemo, figlio del mare, con un occhio soltanto (l'occhio della carne): dirupatore di montagne, maremoto; — gli "Indiani": da sottrarre (per ferro e per fuoco) al "rito immondo". Non molti i cenni iconografici dello Stigliani, in materia; archi, frecce, piume, mai col gusto nemmeno di quei caroselli con le penne in colori e il turcasso istoriato, dei quali il Marino mai si faceva fuggire occasione. Semmai, non dimentica mai di richiamare alla nudità delle "selvagge". L'America, sarebbe così come la Parigi dei "viaggi d'iniziazione" (il padre provinciale, navigato, col figliuolo, o "pupo", da erudirsi, fra tabarini e *moulins-rouges*, ballerine dell'Opera e can-can), qui l'Europeo castigato, ossessionato da esami di coscienza privati e pubblici *auto-da-fé*, può ritrovare se stesso "al naturale". Un altro mezzo, anche per liberarsi dai fantasmi, era la strage pubblica, l'esecuzione dei rei (delle ree), sul palco, in piazza; tutti insieme appassionatamente. Per stuprare una femmina, insidiarla, maneggiarla, squisitissimamente "farla fare" a manigoldi e carnefici, ogni momento è buono e se la femmina è impura (strega, eretica, indiana,

---

[10] O. Besomi, *Tommaso Stigliani: tra parodia e critica*, in "Studi Secenteschi", XIII (1972). Per F. Croce cfr. il suo *Tre momenti del Barocco letterario italiano*, Firenze, Sansoni, 1966.

cospiratrice, rubella) non si dovrà venire a patti con la coscienza. Il lettore del *Mondo nuovo* non fatica a rendersene conto.

Questo compiacimento delle stragi (il "sacro macello" delle Amazzoni, con la loro regina machiavellica, è un modo di replicare la Festa Farnesiana del Dodici) era la chiave d'interpretazione del mio vecchio saggio stiglianesco, dove del resto il titolo (*Contre* Stigliani) in un libro che si faceva chiamare *Per Marino*, denunciava lealmente, perfino ingenuamente, la limitazione di prospettiva. Il ritratto del Materano, tutto dipinto "in negativo", e quasi in controparte, rispetto ad una immagine, generosamente e del resto tardivamente riabilitata, del Cavalier Marino. Volli risalire da caratteri a, quasi, biologie; da quelle recuperare due stili avversi. E lo Stigliani del poema, che a me pareva comunque da ricondurre sul piano verisimile del duello, fra due obiettive poematicità, che ci fu, rinchiuso con soddisfazione plenaria, ma un poco acida, nei suoi "non possumus", nei suoi "vorrei, ma non potrei". Una cosa a me pareva decisiva: uno Stigliani che fosse, per qualche "corriero in Parnaso", venuto a sapere che in favore di lui si armeggiava, da critici benintenzionati, per riscattarlo dalla via secondaria, dall'"uscita di sicurezza" delle rime giocose, avrebbe dato in testa a quelle brave persone il bastone cui da vecchio avrà appoggiato il passo; e tutto il gran volume della *Colombeide*. Nello stesso giro d'anni una fortunata Mostra del Guercino, a Bologna, (parve l'avessero visitata proprio tutti tutti, a rimedio di antiche inette diminuzioni) aveva ridiviso gli osservatori fra l'ammirazione per la varia, spiegata, succosa attività del disegnatore, del bozzettista, dell'annotatore di schegge in vista di più grandi e solenni compiti "storici", e, relativamente, l'indifferenza o il sospetto per le pale d'altare, i quadroni e le corpulenze, ma non è male richiamarsi ogni tanto alla consapevolezza di intenzioni degli artisti, e dei loro critici elettivi, che hanno diritto, credo, alla parola; per essi il *San Guglielmo d'Aquitania* già in San Gregorio, quel telone di tre metri e cinquanta per due e trenta, parso "tavola senza paragone bellissima" all'autore della *Felsina pittrice*, e "che altrettanto atterrisce e diletta", è un capolavoro. Forse il capolavoro del pittore da Cento.

V. Chi dà giudizio di poema non deve sottrarsi alla contemplazione di quanto sia dunque, il poema, macchina e fatica grande; contemplazione che fu dello Stigliani in modi e prudenze, e quasi ossessivi rinvii. Certo, nemmeno a quest'altra consapevolezza dobbiamo sottrarci, che stavano per esaurirsi le potenzialità di "meraviglia" di questi caravanserragli della parola, della verbalizzazione del mondo; il gioco delle carte e dell'inchiostro implicava una veste claustrale. È anche questione di tempi, proprio di tempi che nuove arti, nuovi macchinismi, nuove magnificenze della materia e della tecnica rendono più febbrili e speditivi; come non fare il calcolo che mentre invano lo Stigliani promette, al signore, un "poema grande", e intanto passano gli anni, e il poema non si vede e poi esce incompiuto, e non risolve; una volta deciso, fuori della scrupolosa e quasi ricattatoria biblioteca, di scrivere un poema "aperto", di spazii

e false prospettive e arcate e legnami preziosi, e idoli statuarii o dipinti, il fulmine dell'Aleotti, architetto teatrale di Ranuccio, tiene dietro al baleno; un anno, per questo ch'è il vero poema farnesiano. Oggi più che nel primo mio riflettere sulla questione, mi sembra tuttavia d'obbligo non puntare al cuore dei "difetti" dello Stigliani poematico, intendendoli come difetti assoluti, di fantasia, d'energia; come uno scalatore che avendo ambìto a violare una vetta preclusa alle sue forze, ci tiene dapprima col fiato sospeso ma, nel suo salvarsi con la disciplina e il gioco al risparmio, non ci lega più a lungo. In qualche modo, meno glorioso, riuscirà a riscendere a valle. E difetto essenziale era parso, allora, il non essersi lasciato affascinare Stigliani dal senso della avventura, marina e americana; Cristoforo Colombo, l'"heroe spagnuolo", è solo un figurino, un soldatino, diviso fra la retorica (nuovo Goffredo, novello Enea) e la diplomazia. Come tutte le volte che non si arriva, criticamente, a centrare un problema, mi ero lasciato suggerire dalla bella pagina: ". . . quanta polvere. / E vorrebb'essere odore di mare, vento d'aperti oceani, aria di terre lontane e nuove — l'aspra, rassodante ebrezza dell'avventura —. Sul frontespizio del *Mondo Nuovo*, una grama xilografia esibisce la 'Figura del Mondo Nuovo detto America'; tra il Mar del Sur, immenso, e il Mar del Norte inciso di frastagli, leggi nomi propizii, ancor ieri, alle letizie della fantasia: Messico Perù Brasil; l'Isola di Aitì, lo Stretto di Magellano; in basso, ai margini estremi, le Terre Australi Incognite. . . . Un grano di pazzia, uno solo!, e annovereremmo lo Stigliani tra i precursori di Salgari"; Emilio Salgari, che sul finire dell'onesto Ottocento, moveva in Italia galeoni e prahos malesi, gambusinos e spadaccini, di sopra i quadratini dell'atlante geografico, al soffio forte di un universo dei Nomi.

Oggi mi pare che Stigliani e Marino abbiano avuto consapevolezza precoce di quel declino sociale del primato letterario; estroverso e sicuro (ironico), Marino contrattacca abolendo la pressione dell'"io". Autobiografismo in epoché, lecito solo per antifrasi e obiettivazione comica. La "meraviglia del poema" è assicurata ad una voce alta ed anonima (l'anonimato "sinfonico" dell'orchestra), ad una frase di per sé vigente, a uno squillo in perpetuo che annullano ogni inflessione o inclinazione esistenziale. È l'universo cristallizzato. Insicuro e introverso (incapace di distacco e di attenuazione), Stigliani sente come una minaccia, come un intorbidimento, ogni sintesi formulare, ogni cancellazione verbale dell'empirico. Sente come un assoluto lirico una personalità che, realmente scissa e torbida, refrattaria e voluttuosa, in sé lirica non è. Le terre lontane, l'avventura, l'epos colombiano, il "sentito dire" di tradimenti, di assedii, di sacri macelli, di eldoradi e fantastiche città; la leggenda nera e la consacrazione cristiana di un mondo perduto; il magistero manieristico (quello dello Stigliani è un mondo fatto di citazioni non meno di quello del Marino), la vendetta accademica (l'invenzione di un "cavalier marino" fra i nuovi mostri delle terre incognite), agiscono in lui come deserte e piccose riconferme di un "io" che ha bisogno di linimenti fantastici, di compensi romanzeschi. Anticipa il figurino, recente, dell'intellettuale meridionale, pieno di sogni e di bisogni, di impegni e

di rivendicazioni, che chiude o chiudeva la giornata febbrile nel cinema di periferia (non escludendo quelli "a luci rosse", da moralista, "per rendermi conto . . .") e poi, uscitone con qualche vergogna, sterminatamente è occupato a castigare quei fantasmi, tentazioni, in una catena di "veri".

VI. E, — qui lo scatto in istile, — in precisioni "dal vero", in circostanziazioni, in descrizioni puntigliose, di scarso prestigio formulare quanto di sudata, paziente, quasi eroica approssimazione fraseologica; quasi intuendo un lettore che, per l'avvenire, sarà più allontanato che sedotto da una troppa elazione e autonomia formale ("meraviglia") del fraseggio. Il lettore mediano sarà convinto da un rispetto mediano, "servile", delle nodosità del verisimile; saranno lettori (ad essi guarda lo Stigliani didattico, educatore, linguaiolesco, elaboratore di un fortunato manuale di metrica, castigatore delle vuote altezze, della intera metafora, del poema mariniano) che son curiosi di sentirsi dire come una barca è tratta in secco, come un marinaro, e sia pure il Colombo, riesca a scrivere su una carta nel pieno d'una tempesta, come una regina barbara e ribalda venga sbudellata sul palco, come una avventura non si compendii in luminosa cifra finale, ma si componga di oscuri conati, di battute vuote, di tempi, anche, morti. Un minimo specimine (canto XVII, stanze dalla 136):

In questo mezo il campo in schiera messo
Scoccò due colubrine a l'habitato.
Ché i cittadin dele contrade appresso
Già havean qualche tumulto incominciato.
Quest'arme humanità lor persuase,
Sì ch'invitaro i nostri a le lor case.

I Cristiani alloggiaro, e fu a ciascuno
Dato un albergo, ove la notte stero.
Stanchezza a pien si trassero e digiuno,
Ma predar ad altrui nulla potèro,
Per un divieto, che la sera a ognuno
Gli araldi a nome di Silvarte fèro,
Che di tòr non havessero ardimenti
Cose altre, ch'al cibarsi appartenenti.

Vedevansi cavati in varij vasi
Grandi smeraldi in molti alberghi, e in molti.
E le più vili Donne al petto spasi
Tenean monili d'oro, e in collo avvolti,
Di ch'ad alcun guerriero il seno quasi
Scoppiava, e si dolean con tristi volti,
C'havesse quella nobile ricchezza
A barbari a restar, da chi si sprezza.

La vegnente mattina il buon Silvarte,
Ch'era dormito nel palazzo regio,
I più prudenti ragunò in disparte,
E di ciò, che s'ha a far, tenne collegio:
Se gir'innanzi a la pensata parte,
O quest'altra acquistar di non men pregio,
La qual'egli ponendo in sua balìa,
Il tributo anco del Dorato havria.

Conchiuso fu, che per minor viaggio,
Al Regno femminil si mova guerra,
E'l campo faccia a l'isola passaggio,
Che'l gran fiume de' fiumi in sé riserra.
Lasciò dunque ivi in guardia, il Duce saggio,
De le quattro Caribe e de la Terra,
Cinquanta armati, che fra gli altri elesse,
E con tutto l'avanzo in via si messe.

Su l'hora, ch'al meriggio il Sole è giunto,
Giunsero a un loco de l'istessa riva,
Dove barche infinite eran, ch'assunto
Prendon di tragittar chiunque arriva,
A l'isola metropoli, ch'a punto
Quivi a rincontro sorgere appariva,
Quasi una lega lungi al gran terreno,
Verdissima, ed aprica, e d'aere ameno.

Tal nel lito di Padua è il varco breve,
Ch'a Vinetia suol farsi a tutte l'hore,
E tale è in vista il numero non lieve
De l'aspettanti mercenarie prore:
Se un fiume a un mar paragonar si deve,
Ben ch'Adria del Caribo è sì minore,
Che l'un ponendo a petto a l'altro, pare
Più tosto il mare un fiume, e'l fiume un mare.

Insomma: "buscar Venezia", o la Barca di Padova, passando dall'Eldorado, dal Caribo, e dall'Orinoco.

VII. Più vicino alla cronaca militare ("il Sergente nella neve . . .") o all'inchiesta giudiziaria ("come le cose di fatto si sono svolte . . .") che al teatro-poema ("come le cose possibili si sono fissate in idea . . ."), Stigliani realizza la cosa nuova di un poema abbassato e collettivo, di una scrittura cui la scadenza prosodica e rimica assicura dall'esterno un minimo di innaturalezza, di artisticità, per non trasandare definitivamente (prosasticamente . . .) il fluire inghippato e la fatica della frase. Non possiamo far finta di avere dimenticato che poeti recenti,

contemporanei, in un gioco fra (neo)realismo e (neo)avanguardia, hanno alle volte fatto il medesimo, per intenzione analoga. In Italia, penso ad esempio al Pagliarani de *La ragazza Carla*, stretta fra la controriforma italiana degli anni Cinquanta e il carnevale Barocco che ne seguì, al quale del resto dobbiamo se, nel trattare di queste vecchie trapassate cose d'un mondo davvero molto vecchio ("pre-colombiano . . ."), ci troviamo sorpresi ad accorgerci che non abbiamo mai smesso di parlare di noi.*

Università degli Studi di Parma

---

* Uno studio recente di Claudia Peirone (Università di Torino) permette di aggiungere un tassello di rilievo alle nostre conoscenze relative a un Colombo "in mare baroco": nel poema esameronico del Murtola, "lunghissimo (poco meno di 1500 ottave complessivamente)" e di struttura "aperta" (la distinzione basilare è quella delle giornate della creazione "ma ogni giorno comprende uno o più canti [per un massimo di sei canti nel terzo giorno]") il rivale torinese del Marino non si lascia sfuggire alcuna opportunità di "inserimento di altre e significative parti che testimoniano la presenza di problematiche nuove che lo spirito decisamente cortigiano e vivacemente curioso del Murtola non tarda a fare proprie"; ossia "encomi, il racconto di imprese militari, di tornei, di un mondo . . . tutto 'umano' che ancora il Tasso aveva tenuto volutamente al di fuori del suo poema" (il *Mondo creato*), la "descrizione accurata e precisa di luoghi geografici di tutto il mondo e in particolare italiani" (Roma e Venezia: Torino e il Piemonte, Genova e la Liguria: la Sicilia: e "fiumi e laghi importanti della nostra penisola") e finalmente — che è il boccone appetitoso anticipato — una relazione del viaggio e della scoperta dell'America da parte di Cristoforo Colombo, salutato come "l'inventor glorioso e accorto di duo gran Mondi" (Peirone, *"All'apparir del vero": conoscenza e fede nei poemi sull'origine del mondo*, in AA.VV. *"Cantami o Diva": la tradizione del poema*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1992, nella collana "L'avventura letteraria" diretta da G. Barberi Squarotti, F. Spera e B. Zandrino, pp. 147-171, in particolare pp. 156-159, con riferimento al libro terzo della terza giornata del poema, stanze 74-89). Così, Colombo incrocia Marino sia sulla rotta ostile di Torino (Murtola) sia sulla rotta nemica di Parma (Stigliani); o Marino, può darsi, incrocia le due rotte reciproche intercettando l'ambizioso (sintomatico) galeone colombiano. Resta da rilevare, al caso del Murtola, l'incrociarsi, per via di Colombo, del tema "mondo creato" col tema "mondo nuovo", il che consente di accendere un debito "strutturale" o di convergenza, nel segno della "apertura" e della "enciclopedia" dell'*Adone* presso la succursale torinese del poema cosmologico (aggregativo). Niente di tutto questo nella struttura sostanzialmente lineare e cronistica del *Mondo nuovo*, la cui intenzione di "umiltà" stilistica non poteva certo sedurre il Marino; soloché al Murtola mancava (ahimè, non intenzionalmente) la "meraviglia"che potesse inarcare sulla cresta dello stile le sue seducenti ambizioni strutturali e cortigianescamente repertoriali ("linea Tasso"). Il *sermo humilis* del Materano (meno volatile e più ossessivo) finiva con l'imporre una scelta di campo scomoda e (dunque) pericolosa; rifiutata la via "aperta" (implicitamente eretica, quanto meno, anche, convergentemente "galileiana" del Colombo, era il Colombo ad essere integrato nella via "chiusa" di una ortodossia indispettita e ricattatoria. E al Marino poteva, a tratti, riuscire non (concorrenzialmente) seduttivo, ma (oppositivamente) minaccioso.

Franco Vazzoler

Don Chisciotte e le "genti americane". Comicità ed esotismo nell'*Atalipa*, dramma per musica di Gerolamo Gigli

. . . Che strani casi,
che vicende le mie! Parto di Spagna
sull'orme d'un Re Moro
che rapito m'aveva il mio tesoro;
corro per tutta Francia,
per tutta l'Allemagna,
per il Perù, per il Mississipì
e per mare alla fine arrivo qui. . . .
(Baretti 39)

L'approdo di questo lungo itinerario attraverso l'Europa prima e poi l'America, il vecchio e il nuovo mondo è Venezia, il viaggiatore un personaggio d'eccezione, trattandosi di Don Chisciotte, che ha compiuto in questo modo anche un altro trasferimento, forse ben più avventuroso, dalle pagine della *novela* di Cervantes alla scena di un intermezzo musicale di Giuseppe Baretti — *Don Chisciotte in Venezia*, appunto — scritto molto probabilmente per il Teatro italiano di Londra diretto dal Vanneschi negli anni 1752-1753 e riproposto in edizione critica quasi una ventina di anni fa da Franco Fido (Baretti 15-42).[1]

Corrispondendo le tappe iniziali di questo itinerario con quelle della fortuna del romanzo cervantino sulle scene europee (dal *Ballet de Don Quichot dansé par Sautenir* a Parigi nel 1614 *al Don Chisciotte in Sierra Morena* di Pariati e Conti rappresentato a Vienna nel 1719), si sarebbe tentati di darne una lettura meta-teatrale, se l'assenza dell'Inghilterra (dove nel 1649 era stata rappresentata *The Comical History of Don Quixote* di d'Urfey e Purcell) da un lato e, dall'altro, le localizzazioni americane non lo caratterizzassero senz'ombra di dubbio come un

[1] Il *Don Chisciotte in Venezia* era stato già pubblicato, ma in modo insoddisfacente, da Irene Mamczarz 639-53. La datazione 1752-1753 è quella proposta da Jonard 110-11; 154-56 ed accolta come l'"ipotesi più plausibile" da Fido (Baretti 12), pur suggerendo anche la data del secondo soggiorno veneziano del Baretti, negli anni 1747-1748. È stato lo stesso Fido (*Paradiso* 89) a suggerire che "l'idea di far approdare l'ingegnoso hidalgo di Cervantes sulla laguna" sia derivata a Baretti da un "divertimento comico-critico", *L'opera in commedia*, pubblicato anonimo nel 1726, nel cui prologo Don Chisciotte, giunto a Venezia, discorre con un impresario teatrale chiamato "Orso in peata". Di questo "divertimento" ha scritto diffusamente Ferroni 70-72.

percorso puramente immaginario e fantastico.[2]

Un'avventura teatrale di Don Chisciotte nel Nuovo Mondo, proprio in quel Perù, che nell'intermezzo di Baretti è soltanto un'iperbole geografica, era stata immaginata, però, più o meno mezzo secolo prima, in un libretto per musica — a conferma del fatto che il destino scenico di Don Chisciotte è eminentemente un destino musicale — pubblicato a Siena e sfuggito, per via del titolo, alle ricerche degli studiosi della fortuna teatrale di Cervantes. Si tratta dell'*Atalipa*, "dramma per musica" di Gerolamo Gigli, un autore che più di una volta ha portato il personaggio di Cervantes sulla scena, anche se è ricordato quasi esclusivamente a proposito delle sue rielaborazioni molieriane.[3]

Questo libretto non compare nelle varie raccolte delle opere di Gigli, ma è tramandato da una edizione pubblicata a Siena (nella Stamperia del Pubblico, dai tipografi Fantini e Gatti)[4] senza data e anonima. L'attribuzione al Gigli risale al Corsetti:

> Concepì tanta stima di lui l'Imperatore Leopoldo ed i successori Augusto Giuseppe I e Carlo VI che da quello fu chiamato a Vienna, invitando con largo premio tanto lui che tutta la sua famiglia, e dichiarandolo Poeta Cesareo; e questi recitavano personalmente le di lui commedie, ed ebbe ordine da quella corte di terminare il terzo atto dell'*Atalipa*. Ma nudriva il Gigli per la sua patria così tenero affetto, che volle a quello posporre ogni suo vantaggio, sottraendosi all'impegno coll'addurre modestamente in iscusa la debolezza delle sue forze, incapaci di sostener con decoro un così ragguardevole incarico.
> (16)

---

[2] Sulla fortuna teatrale del romanzo (e del suo protagonista) cfr. almeno Espinós, Diego, Fucilla e Sedwick. In ambiente veneziano andrà, comunque, ricordato il *Don Chisiotto* di Morosini e Sajon, citato anche da Fido (*Paradiso* 89), su cui cfr. anche Kunze 76; Mangini 86; Rossi. Sul melodramma di Pariati cfr. ora anche Gronda 223-24.

[3] Cfr. soprattutto Toldo 303-25; ma questo cliché critico è confermato da tutta la critica recente: cfr. la scheda premessa da Turchi al testo del *Don Pilone* in *Commedia del Settecento*. Ad uno studio più articolato della produzione del Gigli in rapporto alla concreta situazione teatrale primo-settecentesca (il teatro dei dilettanti, dei collegi, delle Accademie ecc.) ha invitato recentemente Schino 603-04. Un'attenzione particolare alla presenza di Don Chisciotte nell'opera di Gigli è stata posta da Flaccovio 35-49, da Binni 187 e, limitatamente alla commedia *Un pazzo guarisce l'altro*, da Manciotti 26-27.

[4] Gli esemplari da me consultati sono conservati presso la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, collocati rispettivamente SS VII 83/4 e SS VII 95/4. Un terzo esemplare (Racc. Dramm. 1950/2) è mutilo (manca il terzo atto) e senza frontespizio. Pur essendo esemplari della stessa edizione, il catalogo a schede della Braidense indica come data per il primo il XVII e per il secondo il XVIII secolo. Una delle due edizioni (quella segnata SS VII 83/4) porta a penna sul frontespizio, con una grafia antica, l'indicazione del nome del Gigli come autore. L'*Atalipa*, assente dai repertori dell'Allacci e del Sonneck, è invece registrata in Sartori 361, senza però indicazione dell'autore. Nelle citazioni dall'*Atalipa* e dalle altre opere di Gigli ho rispettato la grafia originale, limitandomi ad ammodernare la punteggiatura. Ho indicato le pagine, poiché manca la numerazione dei versi, tutte le volte in cui non sono indicati gli atti e le scene.

Il Corsetti non specifica l'anno a cui rinviare questo episodio, rendendo così più difficile stabilire con precisione la data di composizione dell'*Atalipa*.[5] Secondo lo Stieger (I 1 118 e II 1 138) — il quale non indica però la fonte di questa notizia — fu rappresentata a Siena, nel Collegio Tolomei nel 1688, con le musiche di Stefano Fabbrini.[6]

Una rappresentazione avvenne sicuramente a Milano, nel 1701 presso l'Oratorio segreto di San Lorenzo Maggiore, di cui ci è rimasto il programma (Gigli, *Atalipa*, 1701) con il riassunto scena per scena che corrisponde fedelmente ai libretti a stampa.[7]

La stampa che tramanda il libretto e la segnalazione, da parte del De Angelis (333), delle *Contrascene facetissime per musica fatte per l'Atalipa* fra le opere rimaste manoscritte del Gigli rinviano in ogni caso alla vita teatrale senese e ad un momento dell'attività del Gigli e dei suoi rapporti con i Gesuiti, prima della rappresentazione del *Don Pilone*, del tutto inesplorato e trascurato fino ad oggi. E meritevole di un approfondimento se, anche ad una rapida scorsa dei titoli raccolti dal Sommervogel alla voce *Sienne* (1193-1196), le rappresentazioni del Collegio Tolomei appaiono molto interessate al comico, all'intrattenimento, in una situazione, come quella senese, tradizionalmente ricca di fermenti teatrali. È sufficiente, per ora, rilevarvi l'interesse, del tutto originale alla fine del XVII secolo ed in anticipo rispetto a quanto sarebbe avvenuto nel secolo successivo, per il romanzo di Cervantes, fino a quel momento oggetto in Italia, a parte la traduzione del Franciosini, che è del 1622-1625, di qualche sparuta citazione (cfr. Mele, Croce, Flaccomio, Fucilla) e di una sola riduzione teatrale, quella di Marco Morosini, con musica di Carlo Sajon, a Venezia al Teatro del Morosini in Canaregio, nel 1680, in cui — come si legge nell'*Argomento* — "di Chissiot non v'è osservabile che la pretesa bravura, il certo delirio e la giocosa bizaria" (Morosini 7).

---

[5] Che il De Angelis 326, interpretando male il Corsetti, fa risalire erroneamente agli anni di Carlo VI, quindi posteriormente al 1711. Uno scenario dal titolo *Un pazzo guarisce l'altro*, ricavato dalla commedia di Gigli sarà rappresentato alla corte viennese nel 1723 (il 10 gennaio): cfr. von Weilen 101; Maddalena; Flaccomio 48-49; Bauer 77.

[6] Non compare, invece, né in Sonneck, né fra le opere del Fabbrini in Bisogni 342, a cui si rimanda per ogni altra notizia sul musicista.

[7] Sartori 361 ne indica un unico esemplare presso la Biblioteca Nacional di Lisbona. L'opuscolo, che ho letto in fotocopia, di otto pagine, riporta anche un *Prologo per musica: Andromeda esposta al Mostro, liberata da Perseo, prelude al dramma* (2-3). Erano previsti anche tre balli (*Ballo di schiavi dopo il Prologo, Ballo di vittime nell'ultima scena dell'atto secondo, Ballo di mascare in fine dell'Opera*), che non credo, però, possano essere le *Contrascene* segnalate da De Angelis 333. Rispetto al libretto questo programma presenta minime differenze: nel primo atto sono indicate diciassette scene invece di diciotto, probabilmente per l'unificazione delle ultime due; nel *Ristretto della favola* è aggiunta una piccola frase esplicativa a proposito della parentela di Olinda con Atalipa (specificazione che è soppressa, però, nell'elenco dei personaggi); sono indicate espressamente, subito dopo l'elenco dei personaggi, le *Mutazioni di scena*.

***

Tre libretti (*Ludovico Pio*, *L'amore fra gli impossibili* nel 1687[8] e l'*Atalipa*) e una commedia (*Un pazzo guarisce l'altro* nel 1698) in cui compare Don Chisciotte, tutti dello stesso autore, tutti concepiti e rappresentati nello stesso ambiente nell'arco di una decina d'anni — a Siena fra il Collegio Tolomei e l'Accademia dei Rozzi — costituiscono indubbiamente un episodio consistente della fortuna del *Quijote* in Italia che andrà senz'altro ulteriormente indagato.

In questa sede si possono intanto mettere a fuoco le caratteristiche di questo Don Chisciotte senese, figura abbastanza marginale nei primi due libretti e con un ruolo notevole, invece, nella commedia e nell'*Atalipa*. Si tratta di una presenza molto marcata fisicamente, l'unica su cui si soffermino con una certa ampiezza le didascalie, nel caso degli altri personaggi piuttosto scarse e meramente di servizio. Qui — ma la suggestione proviene già dall'originale spagnolo —[9] le didascalie sottolineano sempre un'impressione visiva che induce un effetto comico: nel *Ludovico Pio* compare "vestito di ferro con lancia" (89), poi "incatenato in strana attitudine" (122) e "ferito e fasciato il capo" (133); nell'*Amore fra gli impossibili* si presenta "stivalato e con la lancia alla mano, leggendo un libro in atto di guardar ad ogni poco all'indice e poi voltar il libro stesso" (294), caratterizzato da una smorfia e da un *handicap* fisico, quando "vien in riso il mostaccio e zoppicando" (307), poi, sempre più ridicolo, "abbrunato da capo a piede circondato di lumicini e lanternini" (353) e "con cerotti al capo" (363); in *Un pazzo guarisce l'altro* è prima "col capo fasciato, che entra cadendo in scena" (94), quindi travestito "con la gonnella, che fila" (108).[10]

A questa sottolineatura dell'aspetto fisico, corrisponde, nel gioco scenico, l'adeguamento del personaggio alle caratteristiche della maschera. In *Un pazzo guarisce l'altro*, che in alcuni episodi sembra quasi sceneggiare le pagine originali del *Quijote* (Flaccomio 42-46), infatti, Don Chisciotte si trova ad interagire con la vicenda dei personaggi seri di un dramma di corte spagnoleggiante, ma al tempo stesso dialoga comicamente, non soltanto con Sancho,[11] ma con due personaggi che sono vere e proprie maschere,[12] anche nel

---

[8] Musicati rispettivamente dal Fabbrini e da Carlo Campelli (Sonneck I 693 e 97). Del secondo, Sonneck (I 89) cita anche una rappresentazione ad Ancona, nel 1727, con musica di G. B. Mastini.

[9] Sulla teatralità del *Quijote* cfr. Valencia.

[10] In tutte manca il cavallo, probabilmente per esigenze sceniche, come avviene nel *Don Giovanni in Sierra Morena* di Zeno e Pariati, con musica di Conti. Effetti comici dalla presenza delle cavalcature (probabilmente di legno) sono invece ricavati del Pasquini (*Don Chisciotte in corte della duchessa*) e dal Lorenzi (*Don Chisciotte*).

[11] Su questo aspetto insiste particolarmente Flaccomio 45: "Sancho non è quel buffone grossolano, che troveremo, per esempio, nel melodramma dello Zeno-Pariati, ma conserva la maliziosa arguzia che ha nel romanzo spagnolo, massime nella seconda parte". Né, credo, sarebbe azzardato vedervi alcuni tratti del buon senso bertoldesco. Sancho non compare, invece, nei libretti per musica di Gigli.

[12] Cfr. Binni 187. All'incontro di Don Chisciotte con le maschere (Truffaldino e Brighella

loro comportamento linguistico: il Dottore, che parla bolognese, e il soldato Galafrone,[13] che parla un buffo italiano germanizzato. Tutte costruite come *gag* dell'arte, ad esempio, sono la scena della lettera dettata a Sancho (I 7; cfr. *Quijote* I 25) e quella in cui lo minaccia di licenziamento (III 10); e la pazzia di Don Chisciotte piuttosto che la cifra del personaggio "fuori chiave" cervantino, è ormai un dato topico, già scontato persino per i suoi interlocutori.[14]

Questo Don Chisciotte-maschera (modellato sui Capitani della commedia erudita e di quella dell'arte)[15] era venuto delineandosi nei libretti per musica, dove è svincolato dalla presenza di Sancho e ha tutta la responsibilità del ruolo di "buffo". Così è un *miles gloriosus* ormai in disarmo, che si lamenta dei tempi inadatti all'esercizio della cavalleria[16] ed è ridotto a lottare, più che contro i nemici, contro la fame (*Ludovico Pio* 89-90 e 122), ch'egli arriva a vedere materializzata nel soldato Galafrone (*Ludovico Pio* 91) mentre, per consolarsi, cerca nel *Furioso* i versi in cui Ariosto parla dei digiuni di Orlando (*Amore fra gli impossibili* 249). Del tutto farsesco è, nell'*Amore fra gli impossibili*, forse con qualche ricordo scatologico del Tassoni, il suo spavento di fronte alle metamorfosi di una statua di cera rappresentante Adone, che cambia aspetto al calore di una torcia, assumendo quello di un demonio, per cui se la fa addosso,

---

"immascherati stravagantemente da ombre") dedicherà la scena d'apertura della parte seconda del *Don Chisciotte in Venezia* il Baretti. È interessante notare come nel già citato scenario viennese il personaggio di Sancho (che solo in *L'amore fra gli impossibili*, fra i testi donchisciotteschi di Gigli, fa la sua comparsa) fosse trasformato nella maschera di Arlecchino Pagnotta (Maddalena 4).

13 Galafrone figura come personaggio anche nel *Ludovico Pio*. Sotto il titolo di *D(on) Chisciotte della Mancia e Galafrone* furono pubblicati nel 1723 a Roma degli intermezzi, per la musica di Girolamo Chiti; egualmente troviamo un *D(on) Chisciotte della Mancia e Coriandolo speziale* — anche in questo caso si tratta di intermezzi — sempre a Roma nel 1726, per la musica di Francesco Feo, che riprende il nome del personaggio presente — ma come "garzone di spezieria" — in *Amore fra gli impossibili* (cfr. Sartori 389, Mamczarz 400, Kunze 89). Non mi risulta che il nome di Don Galafrone, personaggio del *Don Chisciotte* di Lorenzi sia mai stato messo in relazione con quello di Galafrone in Gigli.

14 Cfr. Berenice: "Sembra folle costui" (*Ludovico Pio* 117). Lo stesso Don Chisciotte considera "un error di questo secolo" il fatto che tutti lo considerino pazzo (*Ludovico Pio* 124). Il tema della pazzia è, d'altra parte, sviluppato ampiamente nella commedia *Un pazzo guarisce l'altro*, dove Don Chisciotte vuole impazzire di proposito, perché crede che questa sia la più grande virtù di un cavaliere errante. Ma anche i libretti per musica potrebbero essere indagati nella prospettiva della storia di un *topos*, quello della follia, comune tanto all'opera seria quanto all'opera buffa.

15 Si pensi alla lotta contro tafani e mosconi che gli pungono il naso in III, 11 e che, per aver succhiato "il sangue generoso di Don Chisciotte . . . diventer*anno* poi così valorosi e forti, che sar*anno* il terrore di tutti i nasi del mondo" (96). Ma un'indagine su eventuali echi del personaggio di Cervantes nei vari capitani della Commedia dell'Arte del Sei-Settecento non è stata, mi pare, ancora tentata.

16 Inevitabile, al riguardo, la citazione ariostesca della "antica virtute paladina", quando, di fronte alla tomba di Carlo Magno rimpiange "la bella età d'Orlando" scandendo a più riprese con questa invocazione il proprio lamento (*Ludovico Pio* 133-134).

credendo d'essere vittima di un avvelenamento;[17] così nella scena in cui vorrebbe sposare la speziale Coriandolo, travestito da donna, credendolo una amazzone (355-56); oppure ancora nella scena in cui si sfila gli stivali e Coriandolo è disgustato perché gli puzzano i piedi (298-99).

Tipiche dei canovacci dell'arte sono anche la varietà e la libertà dell'ambientazione (Corinto in *L'amore fra gl'impossibili*) e il disinvolto anacronismo del *Ludovico Pio* (la Francia post-carolingia) che fa sì che Don Chisciotte si chieda stupito se "non è noto in Francia/ che vive Don Chisciotte della Mancia" (99).

***

Invenzione storico-geografica ed anacronismo si ritrovano entrambi nell'*Atalipa*.[18] L'avventura di Don Chisciotte, infatti, è ambientata in questo caso nel Perù precolombiano, in cui regna Atalipa ("monarca e uno degli Inghi del Perù," come si legge nel *Ristretto della favola* premesso al testo), evidentemente Ataualpa, il cui nome è lievemente deformato rispetto alla stessa grafia cinquecentesca (Ataliba o Atabalipa).[19]

---

[17] "Aimé, spiriti, incanti!/ Sta saldo il cor, ma la budella cedono./ Qualche pillola invisibile / Per la gola or or m'entrò./ Della bile mia terribile / il demonio spaventato / m'ha ordinato / non so qual medicamento,/ che non scese, come sento,/ ma nelle brache mie precipitò" (316-317). Il nesso con il personaggio di Cervantes era stato instaurato, come è noto (Croce 148), già dallo stesso Tassoni, quando (*La secchia rapita* IX 72 3-8) fa discendere il Conte di Culagna da Don Chisciotte. Sebbene la fortuna teatrale della *Secchia* sia inferiore (e più tarda) rispetto a quella del romanzo cervantino, non è una coincidenza casuale che il librettista e il musicista della prima riduzione melodrammatica del poema tassoniano (Giovan Gastone Boccherini e Antonio Salieri) siano anche gli autori di un *Don Chisciotte alle nozze di Gamazzo*.

[18] All'origine di questi anacronismi teatrali sono probabilmente collocabili proprio le avventure di un personaggio, il Capitano Spavento di Francesco Andreini, le cui *Bravure*, pubblicate nel 1607, ebbero immediatamente un grande successo e numerose edizioni (Andreini 429), per certi versi anticipatore di Don Chisciotte. Ma in parte si ritrovano anche in alcune opere musicali ispirate al *Furioso*, come *Il ritorno di Angelica dalle Indie* del Tronsarelli, rappresentata a Roma nel 1628. Ben diversa, ovviamente, la prospettiva anacronistica in cui collocherà le avventure di Don Chisciotte Orson Welles in un film iniziato nel 1955 e che non venne mai montato, ma di cui è rimasto tutto il materiale girato. Qui, semmai, il richiamo più pertinente è a certi melodrammi in voga fra Sei e Settecento, di cui un noto esempio è la *Lucrezia romana in Costantinopoli* di Goldoni.

[19] Altra variante è Attabalippa, che si trova in due curiosi testi di Adriano Banchieri: *La nobilità dell'asino di Attabalippa dal Perù* e i *Trastulli della villa*. Il secondo (già segnalato da Mele 232-233 e Flaccomio 19-20) contiene una descrizione interessante, in parte di fantasia, di Cuzco abitata da "scimmie, bertucce, monicchi e pappagalli di variati colori", ma soprattuto presenta fra i suoi personaggi lo stesso re Attabalippa (qui sposato con la regina Iffigenia). Propone inoltre la traduzione di un episodio del *Quijote* (la conquista dell'elmo di Mambrino) sotto forma di racconto fatto dalla vecchia Nicolosa ad Asdrubale, ministro di Abbatalippa. Nel contesto di questa "curiosità dramatica" semipopolaresca, di derivazione bertoldesca (nel personaggio dello stolto fanciullo Tamburlino è facile notare le somiglianze con Bertoldino, così come Nicolosa ha non pochi tratti della Marcolfa, ecc.), colpisce l'accostamento di Don Chisciotte ad Attabalippa, ma

Elementi di fantasia, come l'accenno, nell'antefatto, ad una precedente prigionia "in Tavasco" (11-12)[20] degli antenati di Atalipa, il cui padre ha il nome di Artù (forse una ripresa della leggenda di Artù agli Antipodi),[21] mantengono un tenuissimo legame con la realtà storica, come forse avviene con la comica elezione di Don Chisciotte a re Inca (nel terz'atto), perché è creduto fratello di Atalipa, dove Gigli potrebbe aver sfruttato l'episodio della creazione di un re fantoccio, alla morte di Ataualpa, raccontata dalla *Relazione sulla nuova Castiglia* di Pedro Sanche de la Hoz, presente nelle *Navigazioni* del Ramusio (813), che nel *Discorso sopra il discoprimento e conquista del Perù* (667-71) aveva anche raccontato succintamente le lotte intestine e dinastiche del Perù precolombiano, cui si accenna (11-12) anche nel libretto.

In ogni caso l'ambientazione americana è assimilata con grande disinvoltura al gusto per l'esotismo tipico del melodramma barocco, soprattutto nella zona seria ed eroica del libretto: la gelosia di Atalipa per la moglie Doriene, il cui amore il re mette alla prova, fingendosi morto per verificare se manterrà la promessa di sacrificarsi sul rogo.

Su questi elementi, infatti, è giocata tutta la grande scena del rogo funebre nel finale del second'atto: Icobate dà fuoco alla pira, attorniato dalle altre vittime pronte al sacrificio (56); Atalipa, fino a quel momento in incognito, perché ha fatto credere d'essere stato ucciso dai banditi, rivela la propria identità svelando l'inganno di cui è autore egli stesso; Doriene, a sua volta in incognito per potersi gettare nel rogo senza essere trattenuta da Icobate, cerca di fermarlo ed è ferita, prima di essere riconosciuta, dallo stesso Atalipa che, anzi, crede di averla uccisa (57).

Gigli ricava, evidentemente, questi elementi dalle conoscenze etnografiche ormai molto diffuse alla fine del Seicento. Ma la selezione che egli opera fra queste conoscenze lo porta a privilegiare, rispetto al mito più convenzionale, ormai topico, ma anche più ricco di significato ideologico, del Perù come Eldorado, quegli aspetti (il sacrificio delle vedove alla morte del marito, il culto del Sole il cui idolo è espressamente indicato nella didascalia (I 1) come vistoso elemento scenografico) più spettacolari e riconducibili alla forte impressione che le descrizioni dei sacrifici umani avevano suscitato, attraverso i racconti dei primi viaggiatori europei in America e che avevano contribuito a diffondere l'immagine della "diversità" degli indiani in chiave di crudeltà e barbarie.[22]

---

nient'altro consente di mettere in relazione l'operetta del Banchieri con il libretto di Gigli.

[20] O Tabasco, provincia del Messico orientale, citata anche in Ramusio 254. Anche il toponimo "Karka" (nome della località di cui sarebbe principe Icobate, come è detto nell'elenco dei personaggi) si riferisce probabilmente alla provincia peruviana di Carcas (oggi la venezuelana Caracas), nominata anche in Ramusio 670.

[21] La curiosa comparsa di Artù fra gli antenati di Atalipa è forse ricollegabile (ma è difficile dire per quale via sia giunta a Gigli) al motivo leggendario della ricomparsa di Artù agli Antipodi di cui si sono occupati Pioletti e Moretti.

[22] Non è certo questo il caso di dar conto della vastissima letteratura storiografica su questo tema.

In questa assimilazione dei fattori etnografici all'esotismo del melodramma barocco non trova posto un elemento importante, caratteristico dell'opera seria seicentesca: la figura del tiranno totalmente malvagio e crudele, ma neppure la sua successiva problematizzazione settecentesca.[23] La crudeltà di Atalipa non è un tratto da tiranno, ma un esasperato paradosso da innamorato, da cui sono assolutamente assenti motivazioni politiche; e le motivazioni politiche mancano anche alla ribellione di Icobate, mosso solo dall'affetto fraterno per la sorella e prontissimo, non appena scopre le buone intenzioni del sovrano, a riconoscere il proprio errore e quindi a pentirsi e sottomettersi: per cui nel lieto fine (Atalipa offre, a sua volta, in isposa ad Icobate la sorella ritrovata Olinda) risalteranno piuttosto le ragioni familiari che quelle della "clemenza" regia.

La sfera del potere, cioè, non interessa Gigli, che pure riserva una particolare attenzione a quegli elementi (la gelosia eccessiva e l'eroica fedeltà di Giacane) tipici di una drammaturgia ancora di stampo cicogniniano,[24] più di quanto gli interessi entrare nel merito, nella forma di un qualche giudizio, della congruenza degli usi americani alla morale europea.

Rispetto all'esotismo americano, dunque, la struttura del melodramma garantisce una sorta di zona ideologicamente "franca" che finisce per investire anche le possibili implicazioni politiche del tema della regalità e della tirannide.

Diverso mi pare l'atteggiamento di Gigli nei confronti del nucleo comico, che ha il suo centro nella figura di Don Chisciotte.

***

Di particolare utilità mi sono stati: Gliozzi, Landucci, Meek (in particolare il secondo capitolo) e Todorov; per l'immagine del Perù nella cultura europea, Gerbi.

23 Sulla figura del tiranno nel melodramma Sei-settecentesco cfr. Bellina 91-106 e Fabbri 199-205, ma anche le osservazioni negli studi metastasiani di Sala Di Felice, Giarrizzo e Joly.

24 Ben evidente anche a livello di trama, con la doppia finzione della morte di entrambi e i travestimenti che li rendono irriconoscibili l'uno all'altra. Ma decisamente ancora barocco è il linguaggio erotico di Atalipa e Doriene, segnato dal paradosso: Atalipa è geloso del sonno di Doriene, perché, dormendo, ella cessa momentaneamente di amarlo ("cessa / quel fido seno, intanto,/ dell'officio d'amarmi e sente pace" 1), non chiede a Doriene se l'ama, perché teme che lei, dicendo che l'ama più dei lumi del Cielo, bestemmi (20); e dall'insistito uso di metafore. Si veda, ad esempio, la prima aria di Atalipa ("Si fa notte a questo cuore,/ se dormite occhi fedeli./ Deh, scoprite il puro albore / di quei lumi, o vaghe ciglia,/ perché men si rassomiglia,/ chiuse voi, la terra a i Cieli" 1) o la prima di Doriene, tutta giocata sulla metafora mare/ pianto: "Sei mare onda vicina, o sei mio pianto?/ Se gl'è pianto, o sposo amato,/ è che tanto ho lagrimato:/ troppo vissi dopo te./ E se questo è mare, aimé,/ angusto è il mare a i disperati accanto" (31); o, ancora, il preziosismo di quest'aria di Olinda: "Vedo baciarsi intanto/ l'onda del mar e 'l suol;/ e par che l'onda amica/ scusi col lido caro/ il bacio amaro e dica:/ bagna d'amaro pianto/ la cuna ancora il Sol" (27-28). Dove, comunque, il gioco delle metafore, a me pare (ma l'argomento andrebbe approfondito in altra sede), è costantemente razionalizzato in una disposizione dall'andamento quasi più discorsivo che lirico.

Alla topica del melodramma barocco (cfr. Fabbri 289-290 e 185) appartengono la scena del salto di Doriene dalla rupe (II 1) e quella della caccia (I 13).

Certamente Don Chisciotte mantiene alcuni dei tratti comici catteristici del cavaliere creato da Cervantes, come la citazione dei romanzi cavallereschi, l'insistente aspirazione alla fama e alla gloria, su cui Gigli opera una più forte e decisa ironizzazione, citando il famoso verso di Achillini in funzione parodistica, mentre accresce l'effetto comico quando fa dire a Don Chisciotte di aver impegnato il "primo tomo/ della vita d'Orlando" per riscattare Olinda al mercato degli schiavi (10). Don Chisciotte, poi, porta con sé, come un trofeo, quasi fin dall'inizio, una pelle d'asino, ch'egli crede essere la pelle di un toro ferocissimo, da lui ucciso e trasformato per incantesimo, ma che egli è convinto riprenderà prima o poi il suo aspetto originario.[25]

Non solo. A differenza degli altri due libretti (*Ludovico Pio* e *L'amore fra gli impossibili*), questa volta Don Chisciotte ha un peso importante anche nello sviluppo e nella conduzione dell'intreccio, intersecando anche la vicenda alta. Con i suoi discorsi sulla incostanza delle donne, infatti, provoca la gelosia di Atalipa,[26] e, poi, viene implicato nella finta uccisione del re: prima è accusato di averlo assassinato; poi, scambiato per Belcrine (il fratello di Atalipa scomparso bambino) è portato in trionfo come re degli Inca; infine, contribuisce allo scioglimento della vicenda e all'agnizione finale, grazie alla catena d'oro che porta al collo, donatagli da Olinda (che in questo modo verrà riconosciuta sorella di Atalipa) identica a quella del re e per il cui possesso Don Chisciotte era stato considerato il suo assassino.

Al centro di questa vicenda — complicata, ma di cui Gigli tiene molto abilmente i fili, con l'attenzione del commediografo più che con la corriva faciloneria del librettista seicentesco — spicca indubbiamente l'episodio dell'incoronazione di Don Chisciotte; episodio che, nell'economia del dramma, risulta simmetrico, anche nel significato rovesciato — quello tragico-spettacolare, questo comico-grottesco — alla grande scena del rogo funebre.

La comicità di Don Chisciotte deriva qui dall'atteggiamento di convinta

---

[25] I 10: "D(on) Chisciotte coperto d'una pelle d'asino ed un orecchio in mano" (17). Egli crede che l'orecchio sia il corno del toro: ciò consentirà l'equivoco buffonesco dell'istituzione dell'"ordin del corno tenero" nel terz'atto (77). Don Chisciotte è ferito da Atalipa, che, nel bosco, lo scambia per un cervo, suggerendo un altro equivoco comico, perché in questo modo Don Chisciotte crederà che la pelle d'asino stia cambiando aspetto, assumendo uno più nobile e il corno riprenda la sua consistenza originaria ("che l'orecchie del mostro intenerite / ritornano a indurire a poco a poco" 19). Nel second'atto, mentre in prigione, sempre vestito di questa pelle, sta leggendo un libro, provocherà i commenti ironici ("un asino che legge") di Bagoa (51-52).

[26] Don Chisciotte, infatti, si lamenta con Atalipa (sempre tormentato dalla gelosia) perché Olinda l'ha lasciato in asso. Il recitativo e l'aria di Don Chisciotte sviluppano il tema dell'incostanza femminile, che ha qui, credo, una delle prima attestazioni operistiche: "Femmina è cosa mobil per natura:/ è detto petrarchesco,/ che non ha da mancar. Trotto asinesco / e feminil'amore assai non dura./ Lieve è il fumo, e pure il foco / più leggiero è ancor di quello./ Della fiamma il vento un poco / più leggiero all'aure va./ Più del vento che sarà/ della femmina il cervello?/ Cosa che più di lui lieve si muova,/ si cerca in Salamanca e non si trova" (24).

autorità con cui assume il nuovo ruolo di monarca, non privo di un orgoglio un po' sbruffone, come avviene quando rinvia le nozze con Doriene, cui vorrebbe spingerlo Icobate: pur lusingato dentro di sé ("Sta meglio a colei l'Asso che il Re"), nasconde il proprio imbarazzo sotto una maschera guerresca:

> . . . Abbiamo
> bisogno di riposo.
> (cerco fuggir l'impegno)
> E voi sol ci parlate
> d'assedi e di squadroni:
> altrimenti diranno
> che sète il general de' matrimoni.
> (72)

Quindi pensa di istituire un ordine cavalleresco in ricordo di Atalipa (è ormai convinto d'essere suo fratello); poi, quando Atalipa, ancora in incognito, lo sfida, si sottrae allo scontro nascondendo la mancanza di coraggio dietro alla propria nuova autorità ("A nostra maestà/ insidie? Ah, buon per voi/ che non siete par miei, da ieri in qua") e facendo ricorso alle guardie (76-79). E a conclusione del suo breve "giorno di regno" (procuratosi del tutto involontariamente, ma serissimamente vissuto fino in fondo), riapparso Atalipa, scopertasi Olinda per Neochille, sorella dei re, e data in isposa a Icobate, toltigli la corona e il trono, non gli resta che la comicità di una sentenza stoica ("Indiani farinelli! / E noi dobbiam tornare / ad esser come prima / numero singolare! / Sei breve o fasto umano!") e l'eterno mimare l'illusione di un riscatto, rivolgendosi ancora un volta alla pelle d'asino: ". . . ma tanto si faria, s'io non avessi / tal capitale in mano" (90).

***

Questa incoronazione e detronizzazione carnevalesca di Don Chisciotte trae un più forte significato comico da un altro elemento messo in evidenza da Gigli all'inizio del dramma, Alla sua prima apparizione, infatti, Don Chisciotte aveva spiegato il motivo della propria presenza in America:

> Per altro io non lasciai
> d'Europa le venture
> che per portare umanità e creanza
> a queste abbandonate creature
> e avvezzarle a mangiar pecore e buoi
> appunto come noi.
> (8)

Nel finale viene così ironizzato il tema della civilizzazione dell'America, tema

caratteristico dell'epopea colombiana per tutto il Seicento,[27] facendo coincidere, per qualche momento, l'immagine di Colombo con quella del cavaliere prima autoilluso e poi deluso, *miles gloriosus* autoinvestitosi di questa missione.[28]

Il tema eroico della missione civilizzatrice ha il suo risvolto comico nella paura di Don Chisciotte d'essere divorato dalle popolazioni americane ch'egli crede selvagge e antropofaghe. In questo modo Don Chisciotte diviene uno dei personaggi più interessanti usciti dalla penna del Gigli e anche il più divertente e insolito dei vari Don Chisciotte del teatro musicale sei-settecentesco.

Don Chisciotte approda (I 5), naufrago, su una spiaggia del Perù, accompagnato da Olinda in abito maschile (la schiava comprata a Cuba impegnando il primo tomo della storia di Orlando e che — come abbiamo visto — si scoprirà essere Neochille sorella di Atalipa), la quale però lo abbandona ("Sì, sì voglio fuggir, che peggior sorte / incontrar non poss'io") alla prima occasione.

La grande entrata comica (dal mare, dove lo si vede "nuotare con un libro da una e con la spada dall'altra mano", quindi sulla spiaggia dove è trascinato da Olinda e sta "mezzo tramortito in terra . . . stanco . . . con cosciali di ferro e stivali") prepara il successivo sviluppo del personaggio, che sùbito s'interroga "se Caio Giulio Cesare asciugasse / prima la sua camicia o il Commentario" (6-7), e infine domanda agli astri le ragioni del proprio tremare:

> Astri voi, che rimirate
> d'ogni interno i moti veri,
> se sapete oggi il perché
> tremo qui da capo a più,
> deh vogliate
> fede far da Cavalieri
> all'etade presente e alla futura
> che questa è tramontana e non paura.
> (7)

In realtà, il motivo di questa paura è presto evidente, non appena Olinda nomina

---

[27] Che ha suscitato, soprattutto negli ultimi tempi, una ricca serie di interventi. Basti ricordare, nell'ambito della letteratura e del teatro, dopo il classico libro del Carboni, pubblicato ormai un secolo fa, le rassegne — di carattere divulgativo, ma contenenti una ricca bibliografia — di Dario G. Martini, i recenti lavori di Mario Damonte e, soprattutto, di Marzio Pieri. Non inutile, credo, sia segnalare in questa occasione la "mascherata" che si svolse a Siena, per iniziativa dell'Accademia dei Rozzi, nel 1703, segnalata da Liberati 386.

[28] Sotteso a questo problema c'è, ovviamente, il tema del giudizio dato da Cervantes sulla "conquista" spagnola dell'America (su cui cfr. Campo) e del significato che poteva avere il *Quijote* nella Spagna seicentesca rispetto ad essa, sulla scorta, magari, di una osservazione del De Lollis — "Il Cervantes scriveva quando la scoperta e la colonizzazione dell'America, tutto un nuovo mondo, pareva avessero dovuto fiaccare il fascino dell'ignoto e del lontano" (160)— che potrebbe adattarsi anche all'interpretazione dell'esotismo del Gigli.

il cibo ("Deh, ti piaccia, Signor, ch'io m'incamini / per procacciarti omai qualche sollievo / e di cibo e di spoglia / a gli alberi vicini"), dalla risposta di Don Chisciotte:

> Mangiare in queste parti! Il Ciel non voglia,
> semplicetta, e non sai
> che si servon le genti americane
> degli uomini per pane?

Lo sviluppo comico della paura per le abitudini antropofaghe degli americani comincia così a prendere corpo: se, ferito a una mano, pensa che la necessità di curarla ritarderà la civilizzazione della "gente americana" che "mangiarà . . . / quattro giorni di più la gente umana", nei confronti di Atalipa è sospettoso e guardingo finché non si accorge che "non ha cera costui di mangiar l'uomo" (19).

In effetti la comicità del personaggio e delle situazioni dipendono in gran parte dalle opportunità offerte dalle singole occasioni. Riconducibile ad uno dei tratti tipici di Don Chisciotte è l'andare a cercare, nel libro che porta sempre con sé, se esistano ricette in cui siano indicati "che ingredienti e quanti / adoprar si sogliono / per cucinare i cavalieri erranti" (53). Ma soprattutto quando il pensiero dell'antropofagia, diventato un'idea fissa, si combina con l'immaginazione culinaria del personaggio: quando trova Atalipa tramortito a terra, prima crede che si tratti di una carogna "per frollar lasciata all'aria", quindi, avendo riconosciuto in lui il personaggio innamorato incontrato nelle scene precedenti, si lascia andare ad una *boutade* ("e miracol mi sembra / che non l'abbian mangiato / avanti che morisse, / perch'era cotto ancor mentre che visse") che trae effetto proprio dal doppio senso cotto / cotto d'amore. Addirittura — sviluppando questo aspetto verso esiti ancor più grotteschi — Gigli immagina che Don Chisciotte si faccia tentare lui stesso, quando non riesce a trovare nessuna preda animale di cui nutrirsi, da fantasie antropofaghe ("e se qui veramente / non si trova altro modo / di mangiar, che mangiar la cotta gente, / alla fin converrà ch'io tuffi un dito / nell'intingolo almen, o beva il brodo") dove l'effetto comico risulta dal tentativo di attenuare l'audacia del proprio pensiero limitandosi al "brodo" o all'"intingolo" in cui immergere solo "un dito": che sono immagini anche quotidiane e familiari.

Ma l'effetto comico di maggior peso scenico è nella scena ottava del terz'atto (65-67), quando Don Chisciotte, prigioniero, crede che Giacane e Icobate, venuti ad accertare la sua identità, siano due addetti alle cucine, "due deputati / sopra la grascia umana, / per riveder mandati / la carne *sua* come sia grassa e sana" (66). Così, travisando le loro parole, interpreta l'aggettivo "salsa" (salata) attribuito ad onda, per il sostantivo gastronomico:

> Salsa! No, quest'è gente di cucina
> che, avend'io sempre i boschi passeggiato,
> la salsa ha preparato

come a tutta la carne selvaggina.

E il gioco comico continua quando Don Chisciotte, ricordando il lungo periodo passato in mare dopo il naufragio dà — in un "a parte" — consigli per come essere cucinato:

Or, cuoco mio, per tua riputazione
metti pur poco sal nella pignatta,
che gran tempo in fusione
son stato entro nel mare.

E tutto il dialogo fra Icobate e Giacane che credono di identificare in lui Belcrine, il fratello perduto di Atalipa, moltiplica gli equivoci ed accresce l'ossessione di Don Chisciotte:

Giacane Nel mare!
D. Chisciotte Sì nel mar ch'era sconvolto
oggi dallo scirocco.
Icobate Nel mare! Oh Dio, che sento!
D. Chisciotte Mi avean servato per medicamento
e volevan sicuro il brodo sciocco.
Icobate Dunque te la procella
portò su queste arene?
D. Chisciotte Appunto; e dalla brage
saltai nella padella.

Anche quando Icobate e Giacane dimostrano la loro gioia, Don Chisciotte continua nell'equivoco di pensare che la loro soddisfazione sia dovuta al fatto che lo considerano un cibo prelibato:

Giacane Ah caro!
Icobate Ah sospirato!
D. Chisciotte Boccon volete dire.
Icobate Tu ci consolerai.
D. Chisciotte Lo stomaco affamato
Giacane Le nobili tue membra ed innocenti
con queste labbra . . .
D. Chisciotte Tu ci romperai
a tuo dispetto i denti.

L'equivoco continua quando Icobate ("Indugiar più non posso") si avvicina per abbracciarlo: "E volete mangiarmi in ogni modo / crudo e co' panni addosso? . . . Senza un po' d'olio almeno / certo vi farò nodo"; poi, mentre Icobate e Giacane lo portano via ("Tu sarai d'Icobate", "Tu sarai di Giacane") con dimostrazioni d'affetto: "Vi possa fare il pro che meritate, / o golacce di cane."

Basata sul meccanismo comico tradizionale dell'equivoco, del fraintendimento (anche linguistico, come nei casi di "salsa" e "cotto"), questa scena sembra riproporre una situazione tipica dei canovacci della Commedia dell'Arte; ma in tutta la commedia il personaggio di Don Chisciotte, in virtù del carattere maniacale della sua ossessione (che non esaurisce, comunque, le risorse sceniche del personaggio: si pensi agli elementi più tradizionali che lo caratterizzano, come le citazioni dei libri di cavalleria, la polemica antifemminile, ma anche quelli più originali, come la pelle d'asino), tende a divenire dominante all'interno della struttura del dramma, ridefinendo l'equilibrio delle parti comiche.

Se l'altro personaggio comico, infatti, il nano Bagoa (servitore di Atalipa e complice della sua finzione), anche in virtù della sua deformazione fisica, è un tipo comico del tutto tradizionale all'interno delle convenzioni del melodramma barocco, un Don Chisciotte così ricco di risvolti, ognuno con un suo peso drammaturgico, e al tempo stesso definito dalla nota dominante della paura d'essere mangiato, rappresenta una significativa innovazione in direzione dell'opera buffa.

Si può notare, infatti, come il personaggio di Don Chisciotte, inizialmente poco più di una maschera, abbia acquistato uno spessore che tende verso quella che — con le parole di Gallarati (149) — si può definire "la sublimazione grottesca del comico", attraverso l'accentuazione caricaturale (qui ancora legata ad una dimensione carnevalesca) e l'importanza assunta all'interno della articolazione drammaturgica.

Articolazione drammaturgica valutabile, nella morfologia del libretto, anche in termini musicali, sebbene solo in via largamente ipotetica, nulla sapendo, infatti, della musica del Fabrini e, ad esempio, dei timbri delle voci.[29] Il nesso comicità-musica è però avvertibile nello spazio riservato alle ariette che dovevano essere cantata da Don Chisciotte, sia quelle inserite nel recitativo, sia quella, comicamente scatologica, con cui Don Chisciotte constata gli effetti della propria paura all'apparire di Atalipa vestito di bianco ch'egli crede un fantasma:

> Scacciar la paura
> vorrei ma non posso.
> È l'alma arrivata,
> e giusta l'usata
> sua propria natura
> il corpo m'ha mosso;
> (60)

o quella collegata all'azione scenica, con cui Don Chisciotte si disimpegna dalle

---

[29] Che non sono indicate né nel libretto senese, né nel programma milanese. Sia nell'opera di Pariati e Zeno musicata da Conti (che fu cantata da Francesco Borosini), sia in quella di Lorenzi musicata da Paisiello, comunque, il ruolo di Don Chisciotte è quello di un tenore "di carattere".

nozze con Doriene:

> Mi dichiaro Signora cognata
> che non voglio facciate all'amor.
> Se minchion fu mio fratello,
> informato del bordello,
> almen'io della casata
> mantener bramo l'onor;
> (72)

sia quando hanno una maggiore autonomia e sono provviste del "da capo", come l'arietta *Se padella o pur spiedone* (53), posta all'uscita del personaggio e prima di un cambiamento di scena:

> Siccome io studierei
> (caso che qui mi vogliano
> arrostito o stufato i Fati miei)
> che ingredienti e quanti
> adoperar si sogliano
> per cucinare i cavalieri erranti.
>
> Se padella o pur spiedone
> darà morte al mio valore,
> serva almeno di boccone
> questa carne delicata
> o a una femina infantata
> o a un indian predicatore
> se . . .
> (53)

Siamo, dunque, perfettamente all'interno della evoluzione della morfologia del libretto sei-settecentesco (pur con tutte le ambiguità dovute al carattere composito del genere) da una forma più tipicamente barocca (in cui le parti più cantabili si sviluppano ancora all'interno del recitativo) ai nuovi equilibri che verranno prima cercati da Zeno e poi compiutamente realizzati da Metastasio.[30]

---

[30] Per tutti i personaggi, comunque, non soltanto per Don Chisciotte, Gigli predispone sia arie col "da capo" (in uscita, ma anche in entrata e nel mezzo del recitativo), sia sezioni a struttura metrica più chiusa all'interno del recitativo, secondo una prassi consolidata nell'opera barocca. Tutta questa casistica è presente in un'unica scena, II 9, ad un solo protagonista (Icobate), composta da una sezione introduttiva di recitativo in versi sciolti, una sezione di quattro ottonari, di cui due rimati, un'altra sezione di recitativo in settenari ed endecasillabi variamente rimati e, infine, un'aria di sette senari (abcdcdb) in uscita, prima del cambiamento di scena. Ma in generale questi elementi meriterebbero una più approfondita e specifica analisi — sulla scorta dei recenti contributi di Fabbri *Secolo* 217-238 e *Istituzioni* 180-192 e Gallarati — che, credo, documenterebbero nell'*Atalipa* un'esigenza razionalizzatrice della struttura drammatica, per certi

***

Dentro questa evoluzione ben ci sta proprio il carattere comico di Don Chisciotte, che all'interno dell'*Atalipa* sembra conquistarsi uno spazio drammaturgico che diverrà poi tipico dell'opera buffa del Settecento (anche se di quella manca ancora l'elemento più caratteristico, il concertato),[31] quando si realizzerà completamente quel riequilibrio dei ruoli, che porterà in secondo piano i personaggi della vicenda amorosa (qui ancora collegata al tema politico ed alla dimensione eroica) e privilegerà i "caratteri" comici in un contesto realistico e quotidiano.

Un'evoluzione di cui, nell'ambito degli intermezzi, una tappa importante è segnata proprio da Gigli con *La Dirindina o Il Maestro di Cappella*, e che — può essere utile ricordarlo in questa occasione — sarà consacrata da un personaggio, il Don Tammaro del *Socrate immaginario* di Lorenzi e Galiani, per la musica di Paisiello, la cui discendenza ("imitation") da Don Chisciotte è denunciata dallo stesso Galiani[32] e rinforzata dal fatto che l'altro coautore del libretto, il Lorenzi,

---

versi ancora legata alla convenzione barocca, ma indubbiamente consapevole della dimensione drammaturgica della musica. Consapevolezza che era riconosciuta a Gigli, implicitamente, dallo Zeno, quando, a proposito della *Griselda* musicata da Albinoni, lodava "i ridicoli che con tanta saviezza . . . vi ha aggiunti" (lettera a A. F. Marmi del 24 febbraio 1702, in Zeno I 66).

31 Concertati che saranno, invece, ampiamente sviluppati nei libretti di Zeno e Pariati e di Lorenzi (Kunze, Russo). In una più approfondita analisi del rapporto fra strutture drammatiche e strutture musicali nell'*Atalipa* (e degli altri drammi per musica di Gigli) si dovrà, però, tenere particolare conto dei dialoghi, che in non pochi casi (ad esempio quello fra Doriene e Atalipa in I 8-15) sembrano prefigurare il duetto, anticipando — il discorso purtroppo deve prescindere, come già detto, dalla musica — certe soluzioni della *Dirindina*.

32 In una lettera all'amica M.me D'Epinay, ma anche nella premessa (*L'autore*) al libretto: "Riuscì all'incomparabile Michel de Cervantes dare nel suo immortal *D. Chisiotto* un modello della più delicata ed ingegnosa lepidezza. . . . Ho cercato in esso trarre la materia del ridicolo da un soggetto quasi somigliante, cioè dal supporre un uomo semplice, che dalla cognizione confusa e volgare delle vite de' Filosofi antichi (come quegli dalle vite de' cavalieri erranti) abbia stravolto il cervello, sino al punto di credere di poter ristorare l'antica filosofia" (Galiani 7 e 63). E questa sembra essere la chiave di lettura settecentesca del romanzo cervantino, come conferma il Chiari nella *Filosofessa italiana* (parte quinta, articolo primo): "Ripensando che l'ingegnoso romanzo del *Don Chisciotte* era una critica arguta, ma misteriosa, di tutti gli eroi romanzeschi, non meno che di tutti gli altri libri di questo genere, mi venne in idea di scrivere le mie avventure sullo stesso modello. Una femmina, o compagna, o sorella di Don Chisciotte, che contraffacesse ne' suoi avvenimenti quanto si leggeva accaduto ad altre donne, di cui abbiamo le memorie scritte da loro medesime, mi pareva soggetto assai buono e ridicolo per un libro da passatempo, in cui registrando le avventure mie, potevo modestamente censurare le altrui" (cfr. Getrevi 149).

Di "carattere", a proposito di canovacci imperniati sulla figura di Don Chisciotte, ch'egli vide rappresentati al teatro di San Samuele nel 1734, parla anche il Goldoni nella prefazione al tomo XIII dell'edizione Pasquali (*Opere* I 717), pur dandone un giudizio fortemente negativo ("Correvano altresì su quelle scene d'allora, alcune Commedie, dette di caratter, come . . . il *Don Chisciotte* . . .; ma i caratteri erano falsi, fuor di natura, e sagrificati al ridicolo grossolano, senza

si era cimentato anch'egli direttamente con il personaggio di Cervantes (nel *Don Chisciotte*, scritto anch'esso per Paisiello).[33]

Ciò che contribuisce a definire il Don Chisciotte dell'*Atalipa* come un personaggio sulla strada di diventare un "carattere" è proprio la comicità del suo tratto più originale, cioè quella paura degli "americani" selvaggi e antropofagi (inquadrata nel contesto esotico della vicenda serio-tragica dei personaggi regali) che rappresenta il filo conduttore dell'intera vicenda comica del libretto.

Credo che nella paura di Don Chisciotte per gli antropofagi si possa vedere non soltanto un evidentissimo tratto buffonesco, ma anche una, seppur lieve, ironizzazione dei pregiudizi europei nei confronti dei "selvaggi", suggerendo l'immagine di un Don Chisciotte avido lettore non soltanto dei poemi cavallereschi, ma anche delle numerosissime narrazioni di viaggi e storie dell'America latina.

In questo modo l'atteggiamento di Gigli verso l'esotismo americano, privo di qualsiasi idealizzazione, ma anche di quella complessità problematica che caratterizzerà sessant'anni dopo *La bella selvaggia* di Goldoni,[34] non è, comunque, banale. Se tende, infatti, nella vicenda eroica "alta", ad assimilare la crudeltà del sacrificio umano ai moduli europei del melodramma barocco, nella vicenda comica "bassa", invece, non punta sulla rappresentazione caricaturale degli usi dei selvaggi, ma sulla ridicolizzazione delle opinioni superstiziose e bigotte dei suoi contemporanei.[35] L'immagine del "selvaggio", nell'*Atalipa*, infatti non pretende in alcun modo l'esibizione dei tratti etnografici, ma rimane un *cliché* su cui scherzare, facendo ampio ricorso alla citazione degli usi culinari europei, quando Don Chisciotte assimila il corpo di Atalipa alla selvaggina messa a frollare, quando cita "salse", "intingoli" e "brodi", "arrosti" e "stufati", "padelle", "spiedoni" e "pignatte" (e comportando anche una introduzione del

---

condotta, senza verità e senza ragione").

La citazione del *Socrate immaginario* a proposito dei libretti chisciotteschi del Settecento ha ampio spazio in Flaccomio 68-84 ed è accennata anche da Kunze 91. Il Kunze, pur ponendo i libretti chisciotteschi (soprattutto quelli di Pariati, Pasquini e Lorenzi) in relazione con l'origine dell'opera buffa, non accenna a quelli del Gigli. La sua valutazione sull'efficacia drammatico-musicale di questo soggetto è, comunque, molto limitativa. Secondo Kunze, infatti, le avventure di Don Chisciotte nei libretti da lui presi in esame non riescono ad armonizzarsi né con le forme dell'opera seria, né con quelle dell'opera buffa (90). Proprio in questa prospettiva, invece, secondo me, risalta la particolare originalità del tentativo condotto da Gigli con l'*Atalipa*.

[33] Sul Don Chisciotte di Lorenzi, cfr. ora Russo, cui si rimanda per la bibliografia precedente.

[34] Sull'esotismo americano della *Bella selvaggia* cfr. Del Beccaro 86-88 e Regazzoni. Per una lettura "ideologica" di questo libretto goldoniano cfr. anche l'approfondita analisi di Caratozzolo. Com'è noto, invece, la *Peruviana* di Goldoni è ambientata non in America, ma in Francia.

[35] È difficile dire a quali fonti possa essersi rifatto Gigli. A mero titolo di riferimento si possono qui ricordare le pagine della *Historia da Provincia Sancta Cruz* (Lisbona 1576) di Pero Magalhaens de Gandavo, antologizzate in Gliozzi 44-45, o quelle dell'*Histoire d'un voyage fait en terre du Brésil* di J. de Léry (Ginevra 1580), ricche anche di particolari "culinari" sul modo dei cannibali di trattare la carne umana, pubblicate in Bogliolo Bruna-Lehmann 224. Frequenti riferimenti anche in Todorov.

lessico quotidiano nella lingua del melodramma, abbastanza originale).[36]

Al tempo stesso, però, il buffonesco e lo scherzoso, pur togliendo problematicità al tema dell'"altro", non vanno a colpire il selvaggio (che non è neppure rappresentato sulla scena e che finisce così per essere un mero "fantasma" della immaginazione maniacale di Don Chisciotte), ma il soggetto stesso che genera quella mania, cioè appunto Don Chisciotte. Per questa via il buffonesco si predispone ad entrare nella dimensione della satira, pur senza attingere ancora completamente alla complessità del "carattere", anticipando così, anche per la polemica (seppur bonaria) nei confronti delle idee correnti, apparentabile in qualche modo ad una problematica libertina,[37] una delle caratteristiche fondamentali del teatro "maggiore" del Gigli.

Università degli Studi di Genova

Opere citate

Altieri Biagi M. L., *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980.

Andreini F., *Le bravure di Capitano Spavento*, a c. di R. Tessari, Pisa, Giardini, 1987.

Banchieri A. (Camillo Scaligeri della Fratta), *La nobiltà dell'asino di Attabalippa del Perù*, Venezia, Barezzi, 1599.

_____, *Trastulli della villa*, Bologna, Mascheroni, 1617.

Baretti G., *Scritti teatrali*, a c. di F. Fido, Ravenna, Longo, 1973.

Bauer A., *Opern und Operetten in Wien. Verzeichnis ihrer Erstaufführungen in der Zeit von 1629 zur Gegenwart*, Graz-Köln, Böhlaus, 1955.

Bellina A. L., *L'ingegnosa congiunzione. "Melos" e immagine nella "favola" per musica*, Firenze, Olschki, 1984.

Binni W., *L'Arcadia e Metastasio*, Firenze, Sansoni, 1963.

Bisogni F., *Fabbrini, Giuseppe*, in *The New Grove Dictionary cf Music and Musicians*, a c. di S. Sadie, London, Macmillan, 1980, vol. VI, 341-42.

Bogliolo Bruna G.-Lehmann A., *Amazzoni o cannibali, vergini o madri, sante o*

---

[36] Manca un'analisi della lingua del Gigli librettista. Punto di partenza insostituibile per future indagini rimane Altieri-Biagi.

[37] Sui risvolti libertini della problematica sul "selvaggio" è molto utile Landucci. Hanno posto particolare attenzione a questo aspetto dell'ideologia del Gigli, sia Binni, sia Manciotti, il quale ha dedicato (20-22) alcune utili osservazioni all'esotismo (le Amazzoni cinesi a Roma) del *Gazzettino*, in cui è possibile cogliere un'anticipazione delle *Lettres persanes* di Montesquieu. Ma se Gigli si limita qui a proporre un *cliché* molto convenzionale, dai risvolti esclusivamente comici, del selvaggio cannibale, tuttavia potrebbe essere non inutile ricordare come, nello stesso momento (1681), in Francia, il cattolico Bossuet del *Discours sur l'histoire universelle* si chieda ancora se, "sans les sauvages" (assimilati agli "aveugles" ed agli "infidèles" che continuano ad esistere "dans le sein même du christianisme"), gli uomini dabbene e credenti potrebbero misurare "la corruption profonde de notre nature" e "l'abîme d'où Jésus-Christ nous a tirés" (944-945).

prostitute. Donne amerindie e alterità nelle "relazioni" di alcuni viaggiatori francesi (secoli XVI-XVIII), "Columbeis" 3 (1988), 215-64.

Bossuet J.-B., *Oeuvres*, a c. di B. Velat e Y. Champailler, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1961.

Campo J., *Presencia de America en la obra de Cervantes*, "Revista de Indias" 8 (1947), 371-404.

Caratozzolo V., *Le smanie del colonialismo: "La bella selvaggia" (1758) di Carlo Goldoni*, "L'immagine riflessa" n.s. 1 (1992), in corso di stampa.

Carboni P., *Cristoforo Colombo nel teatro*, Milano, Treves, 1892.

Corsetti F. (Oresbio Ageio), *La vita di Gerolamo Gigli, detto fra gli Arcadi Amaranto Sciaditico*, Firenze, s.n.t., 1746.

Cervantes M., *Obras completas*, par A. Valbruna Prat, Madrid, Aguilar, 1975[10].

Croce B., *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1911.

Damonte M., *Cristoforo Colombo nella narrativa*, Genova, Ecig, 1991.

_____, *L'America e Cristoforo Colombo nell'opera di Francisco de Quevedo y Villegas*, "Columbeis" 2 (1987), 307-23.

De Angelis L., *Biografia degli scrittori sanesi*, Siena, Rossi, 1824 (ristampa anastatica, Bologna, Forni, 1976).

De Lollis C., *Cervantes reazionario e altri scritti di ispanistica*, Firenze, Sansoni, 1943.

Del Beccaro F., *L'esperienza "esotica" del Goldoni*, "Studi goldoniani" 5 (1979), 62-101.

Diego G., *Cervantes y la musica*, "Anales cervantinos" 1 (1951), 5-40.

Espinós V., *Las realizaciones musicales del "Quijote". Ensajo biografico-critico*, "Revista de la Biblioteca, Archivio y Museo del Ayuntamiento de Madrid" 10 (1933), 34-62.

Fabbri P., *Istituti metrici e formali*, in *Storia dell'opera italiana*, a c. di L. Bianconi e G. Pestelli, Torino, EDT/Musica, 1988, vol. VI 165-233.

_____, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1990.

Ferroni G., *L'opera in commedia: una immagine del melodramma nella cultura veneta del Settecento*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento*, a c. di M. T. Muraro, Firenze,1978, vol. I 63-78.

Fido F., *Il paradiso dei buoni compagni. Capitoli di storia letteraria veneta*, Padova, Antenore, 1988.

Flaccomio R., *La fortuna del "Don Quijote" in Italia nei secoli XVII e XVIII e il "Don Chisciotte" di G. Meli*, Palermo, Andò, 1928.

Fucilla J. G., *Italian cervantiana*, "Hispanic Review", 2 (1934), 235-240.

Gallarati P., *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, Torino, EDT/Musica, 1984.

Galiani F., *Socrate immaginario*, a c. di M. Rago, Roma, Editori Riuniti, 1986.

Gerbi A., *Il mito del Perù*, Milano, Angeli, 1988.

Getrevi P., *Labbra barocche. Il libretto d'opera da Busenello a Goldoni*, Verona, Essedue,1987.

Giarrizzo G., *L'ideologia di Metastasio fra cartesianesimo e illuminismo*, in *Metastasio* (Atti del Convegno), Roma, Accademia del Lincei, 1985, 43-77.

Gigli G., *Amore fra gl'impossibili*, in *Poesie drammatiche*, Venezia, Rossetti, 1708,

vol. I, 281-364.
[_____], *L'Atalipa*, Siena, Fantini e Gatti, s.d.
[_____], *L'Atalipa* [scenario], Milano, Ramellati, [1701].
_____, *Ludovico Pio*, in *Poesie drammatiche*, Venezia, Rossetti, 1708, vol. I, 79-154.
_____, *Un pazzo guarisce l'altro*, Siena, Bonetti, 1704.
Gliozzi G. (a c. di), *La scoperta dei selvaggi. Antropologia e colonialismo da Colombo a Diderot*, Milano, Principato, 1971.
Goldoni C., *Tutte le opere*, a c. di G. Ortolani, vol. 1, Milano 1959[4].
Gronda G., *La carriera di un librettista: Piero Pariati da Reggio di Lombardia*, Bologna, Il mulino, 1990.
Kunze S., *Die Entstehung eines Buffo-Librettos. Don Quijote-Bearbeitungen*, "Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft", 12 (1967), 75-95.
Joly J., *Dagli Elisi all'Inferno*, Firenze, La Nuova Italia, 1990.
Jonard N., *Giuseppe Baretti (1719-1789) l'homme et l'oeuvre*, Clermond-Ferrand, Publications de la Faculté de Lettres, 1979.
Landucci S., *I filosofi e i selvaggi (1580-1780)*, Bari, Laterza, 1972.
Liberati A., *L'Accademia dei Rozzi*, "Bullettino senese di storia patria" ns 7 (1936) 383-91.
Lorenzi G.B., *Opere teatrali*, Napoli, Flauto, 1806-1820.
Maddalena E., *Uno scenario inedito*, "Sitzungberichte der Kais. Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch-historische Klasse" 143 (1901), 1-22.
Mamczarz I., *Les intermèdes comiques italiens au XVIII*[eme] *siècle en France et en Italie*, Paris, CNRS, 1972.
Manciotti M., *Introduzione* a G. Gigli, *Don Pilone, La sorellina, Il Gorgoleo*, Milano, Silva, 1963.
Mangini N., *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974.
Martini D.G., *Cristoforo Colombo, l'America e il teatro*, Genova, Ecig, 1988.
Meek R. L., *Social science and the Ignoble Savage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976 (trad. it., *Il cattivo selvaggio*, Milano, Il Saggiatore, 1981).
Mele E., *Mas sobre la fortuna de Cervantes en Italia e el siglo XVII*, "Revista de filologia española", 6 (1919), 364-74.
_____, *Nuevos datos sobre la fortuna de Cervantes en Italia*, "Revista de filologia española" 8 (1921), 281-283; 14 (1927), 183-184.
_____, *Per la fortuna del Cervantes in Italia nel Seicento*, "Studi di filologia moderna" 2 (1939), 229-55.
Moretti G., *Agli antipodi del mondo. Per la storia di un motivo scientifico-leggendario*, Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, 1990.
[Morosini M.], *Il Don Chissiot della Mancia*, Venezia, Nicolini, 1680.
[Pariati P.-Zeno A.], *Don Chisciotte in Sierra Morena*, Vienna, Van Ghelen, 1719.
Pasquini G.C., *Don Chisciotte in corte della Duchessa*, Vienna, Van Ghelen, 1727.
Pieri M., *Colombo in mare barocco, una metafora abortita*, "Columbeis" 1 (1986), 27-52.
Pioletti A., *Artù, Avallone, l'Etna*, "Quaderni medievali" 18 (1989), 6-35.
Ramusio G.B., *Navigazioni e viaggi*, a c. di M. Milanesi, vol. 6, Torino, Einaudi,

1988.

Regazzoni S., *La "buona selvaggia": l'America in scena nella Venezia del '700*, in *L'impatto della scoperta dell'America nella cultura veneziana*, a c. di A. Caracciolo Aricò, Roma, Bulzoni, 1990.

Rossi G. C., *Un Don Chisciotte in Venezia di Giuseppe Baretti*, "Annali della Facoltà di Lingue e Letterature straniere di Ca' Foscari" 19 (1980), 191-196.

Russo G. P., *I libretti di Giambattista Lorenzi e le opere di Giovanni Paisiello: da "Il furbo malaccorto" a "Le vane gelosie" (1767-1790)*, "Studi musicali" 20 (1991), 267-315.

Sala Di Felice E., *Metastasio: ideologia, drammaturgia, spettacolo*, Milano, Angeli, 1983.

Sartori C., *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, t. 1, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990.

Schino M., *Eterogeneità dei teatri nell'Italia del '700*, appendice a G. Wickam, *Storia del teatro*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1988.

Sedwick B. F., *Don Quijote in Italian Opera*, "Modern Language Journal" 40 (1956), 202.

Sommervogel C., *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, t. 7, Bruxelles, Shepens-Picard, 1896.

Sonneck O. G. T., *Catalogue of Opera Librettos Printed before 1800*, Washington, Government Printing Office, 1914.

Stieger F., *Operalexicon*, Tutzing, Schneider, 1975.

Toldo P., *L'oeuvre de Molière et sa fortune en Italie*, Torino, Loescher, 1905.

Todorov T., *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris Seuil, 1982.

Turchi R., (a c. di), *La commedia del Settecento*, in *Il teatro italiano*, vol. 4, t. 1, Torino, Einuadi, 1987.

Valencia G., *Aspectos teatrales del "Quijote"*, "Boletin de la Academia Colombiana" 12 (1962), 311-318.

von Weilen A., *Geschikte des wiener Theaterwesens von den ältersten Zeiten bis zu den Aufängen der Hoftheater*, t. 1, Wien, Gesellshaft für vervielfältigende Kunst, 1899.

Zeno A., *Lettere*, Venezia, Valvasense, 1752.

DISCOURSE

Volume 15, Number 1

SPECIAL ISSUE

FLAUNTING IT: LESBIAN AND GAY STUDIES

Delinquent Desire: Race, Sex, and Ritual in Reform Schools for Girls by **Kathryn Baker**

Lesbian Pornography: The Re-Making of (a) Community by **Terralee Bensinger**

Investigating Queer Fictions of the Past: Identities, Differences, and Lesbian and Gay Historical Self-Representations by **Scott Bravmann**

"I am What I Am" (Or Am I?): The Making and Unmaking of Lesbian and Gay Identity in *High Tech Boys* by **Sarah Chinn** and **Kris Franklin**

Nudes, Prudes, and Pigmies: The Desirability of Disavowal in *Physical Culture Magazine* by **Greg Mullins**

Muscling the Mainstream: Lesbian Murder Mysteries and Fantasies of Justice by **JoAnn Pavletich**

Obscene Allegories: Narrative Structures in Gay Male Porn by **David Pendleton**

Applied Metaphors: AIDS and Literature by **Thomas Piontek**

The Traffic in Dildoes: The Phallus as Camp and the Revenge of Genderfuck by **June L. Reich**

SPECIAL ISSUE
$12.95 individual
$25.00 institution
$1.75 post

SUBSCRIPTION
(3 issues)
$25.00 individual
$50.00 institution
$10.00 foreign
surface post

Send orders to Journals Division, Indiana University Press, 601 N. Morton, Bloomington, IN 47404
Fax to: 812-855-7931
Call 812-855-9449 with credit card orders

Stefania Buccini

"Nuovo Mondo" e "Teatro" nell'opera di Carlo Goldoni

La riscossa erudita e il rigore scientifico degli storici e dei naturalisti del primo e secondo Settecento non colmano del tutto la distanza mitica che separa il vecchio dal Nuovo Mondo. Anche un primo e rapido sondaggio dei contributi italiani al dibattito europeo sulle Americhe prova che fino alla seconda metà del secolo, e in certi casi anche oltre, la ricezione del nuovo continente e dei nuovi popoli, siano essi i barbari indiani o i civili peruviani, oscilla tra i poli sempre più vicini della realtà e dell'immaginazione, della storia e della leggenda.

Negli ultimi decenni del secolo, quando i possedimenti inglesi del Nord si impongono alla ribalta nella storia e un'America differenziata si sostituisce ad un'America omogenea, salvo alcune eccezioni, i letterati italiani continuano a privilegiare l'immagine di una terra mitica e uniforme e a considerare *americano* e *selvaggio* termini sinonimici. Bisognerà attendere la fine del Settecento prima che si giunga ad una revisione semantica delle due nozioni e che vengano chiaramente definiti "Americani i coloni degli Stati Uniti" e che si finisca coll'attribuire "il nome di selvaggi agli aborigeni di quel paese" (Castiglioni 29).

Pur valutando, e sovente esaltando, il superiore livello etico e culturale di società avanzate come quella incaica e quella azteca, il Settecento continua a riconoscere nell'indigeno del Nuovo Mondo il selvaggio per antonomasia, sia esso cattivo o buon selvaggio. Ma se questa *sauvagerie* assoluta dell'indiano americano convince Rousseau di aver trovato il corrispettivo reale ed attuale della sua etica primitivistica e della sua utopia egualitaria, la maggior parte degli intellettuali italiani continua a nutrire un certo sospetto verso l'esaltazione dello "stato di natura", perché eretica e provocatoria nei confronti della dottrina illuministica. Sospetto giustificato, dal momento che nella concezione roussoiana lo stato presociale, contrapposto a quello presente, incarna la condizione ideale dell'umanità:

> Plus on y réfléchit, plus on trouve que cet état étoit le moins sujet aux révolutions, le meilleur à l'homme, et qu'il n'en a du sortir que par quelque funeste hasard qui pour l'utilité commune, eût dû ne jamais arriver. L'exemple des sauvages qu'on a presque tous trouvés à ce point semble confirmer que le genre humain étoit fait pour rester toujours, que cet état est la véritable jeunesse du monde, et que tous les progrès ulterieurs ont été en apparence autant de pas vers la perfection de l'individu, et en effet vers la décrepitude de l'espèce".
> (Rousseau 72)

Le riserve nei confronti della tesi roussoiana si manifestano in vari interventi contro lo "stato di natura", apparsi poco dopo la pubblicazione del *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes* (1754). Dalle *Lezioni di economia civile* e dalle *Lettere accademiche* (1764) di Antonio Genovesi alle *Riflessioni sopra l'ineguaglianza tra gli uomini* (1779-80) di Francescantonio Grimaldi è, infatti, comune la certezza che la tesi di Rousseau legittima il regresso dello spirito e la conseguente disfatta della civiltà attuale. Ad esempio, ribadendo con Voltaire il superiore grado di civiltà degli europei, Antonio Genovesi condanna "i molti Rousseau che son qui tra noi" (*Lezioni* 70) e che guardano al mondo selvaggio come a un modello di perfezione.[1] L'ipotesi di un ricorso della barbarie risulta inquietante e, in definitiva, intollerabile ad ogni spirito illuminato, fiducioso nel progresso dell'umanità e della storia.

È dunque in questo clima di generale dissenso verso il primitivo che l'indigeno americano, pur conquistando la sua cittadinanza nel mondo della letteratura, perde la sua connotazione strettamente selvaggia per divenire una sorta di *cliché* ibrido, in cui confluiscono i sani e morigerati ideali borghesi. Il "buon selvaggio" viene così ricondotto in orizzonti limitati e possibili, in spazi quotidiani e realistici e, una volta privato della sua essenza barbarica, finisce per diventare o il simbolo di una "salottiera" innocenza o il pretesto di una goffa comicità.[2]

La tradizione teatrale conferma questo duplice orientamento, adottando da un lato soluzioni parodistiche, ricorrenti in farse e balli pantomimi, celebrando dall'altro la semplicità americana, contrapposta all'eccessiva sofisticazione culturale europea, nella commedia borghese. Va, tuttavia, precisato che in quest'ultimo caso non si tratta di una censura rigida o di una satira sferzante della società e dei costumi contemporanei ispirata a modelli francesi come le *Lettres persanes* (1721) di Montesquieu o *L'ingénu* di Voltaire, ma di una moderata ironia che, sorta dal contrasto tra due civiltà tanto diverse, serve anche da pretesto comico.

Soprattutto a Venezia, città che fin dal Cinquecento svolge un ruolo fondamentale nella diffusione della letteratura delle scoperte e diviene sede di un ampio dibattito sul Nuovo Mondo studiato da Piero Del Negro,[3] il gusto esotico dominante induce autori di teatro celebri come Carlo Goldoni e librettisti meno

---

[1] Genovesi torna a a precisare il suo disappunto nei confronti della concezione roussoiana: "Ma dove s'ignoran elleno le arti? Dove non si conosce il viver civile. Or può esser egli cognito il viver civile senza delle lettere? Via, via su: sbandiamo le lettere: fia fatto sella sapienza civile. Avrem fugato le arti. Avrem tolte le città. Siam selvaggi, amico; selvaggio e infelice son per me termini sinonimi, purché mel permetta M. Rosso'" (*Autobiografia* 405).

[2] Sul *cliché* del "buon selvaggio" nella letteratura europea del Settecento cfr. Balmas 129-149.

[3] Lo studio di Del Negro, *Il mito americano nella Venezia del Settecento*, senza dubbio rappresenta il più illuminante contributo riguardo la ricezione del Nuovo Mondo nella repubblica di Venezia e il costituirsi del mito americano nel secolo XVIII.

celebri come Giuseppe Canziani e Nunziato Porta,[4] a comporre commedie, intermezzi e drammi giocosi di argomento americano. Sono comunque opere di scarso rilievo letterario in cui si privilegiano l'intreccio e l'equivoco, l'ingenua sorpresa, piuttosto che il disappunto dell'indigeno americano nei confronti delle istituzioni europee, le delicate "selvagge" anziché i barbari "selvaggi", come ci viene confermato da commedie e libretti dedicati ad un'unica protagonista femminile, tra cui si distinguono *La peruviana* e *La bella selvaggia* di Goldoni.

Goldoni mette in scena queste due tragicommedie per il teatro San Luca tra il 1754 e il 1758, un periodo particolarmente difficile in cui il favore fino a quel momento goduto sembra abbandonarlo a causa di nuove polemiche e della rivalità col Chiari.[5] Decide dunque di venire incontro ai gusti degli spettatori uniformandosi alla moda esotica con due tragicommedie "americane" che, pur essendo scarsamente originali in confronto alla grande stagione del suo teatro, sono significative se inquadrate in una prospettiva sociologica: interpretano la nuova sensibilità del pubblico settecentesco, sempre più disposto a incontrare il "diverso" e a subirne il fascino.

La peruviana (1754), l'"esordio americano" di Goldoni, testimonia l'apertura italiana ai *clichés* esotici francesi. L'argomento rimanda infatti alle *Lettres d'une Péruvienne* di Madame de Graffigny, romanzo epistolare pubblicato a Parigi nel 1747 in cui, sulla falsariga di Montesquieu, si immagina che la giovane peruviana Zilia, separata dal suo promesso sposo Aza, sia condotta in Francia e che da qui descriva all'amante lontano usi e costumi francesi. Qualche anno più tardi la versione italiana di quest'opera avrebbe riscosso un notevole successo, come leggiamo nei *Mémoires* goldoniani:

> Tout le monde connoît les *Lettres d'une Péruvienne*; je suivis le roman en rapprochant les objets principaux; je tâchai d'imiter le style simple et naïf de *Zilia*, d'après l'original de Madame *de Graffigny*; j'en fis une piece romanesque; j'eus le bonheur de réussir, mais je ne donnerai pas l'extrait d'une pièce dont le fond est connu.
> (*Mémoires* 373)[6]

Il commediografo dichiara ne *L'autore a chi legge* di aver voluto "tessere una commedia sull'idea del romanzo medesimo" (*Peruviana* 743), i cui personaggi, dotati di un'indiscutibile dignità eroica, giustificano la scelta del genere tragicomico:

---

[4] Nel 1778 Nunziato Porta mette in scena per il teatro San Samuele *L'Americana in Olanda*, un dramma giocoso in due atti, e Giuseppe Canziani rappresenta *L'Americana*, un ballo eroico pantomimo il cui argomento rimanda con ogni probabilità al romanzo *Les Incas* di Marmontel. Per un elenco dei libretti veneziani di argomento americano cfr. Regazzoni 313.

[5] Sulle commedie scritte per il teatro San Luca cfr. Fido 121-135.

[6] Goldoni ne *L'autore a chi legge* ricorda di aver letto la versione italiana del romanzo della Graffigny, uscita a Venezia nel 1754 presso il libraio Deregni: "Parve a me, che le *Lettere di una Peruviana, recate dal Francese nell'Italiana favella*, formassero il più bel romanzetto del mondo. M'innamorai dello stile semplice, ma succoso alla maniera degli Orientali" (*Peruviana* 744).

I personaggi di Zilia e di Aza sono di carattere eroico, sufficienti ad una tragedia: ma trasportati lungi dal loro paese, in una specie di schiavità, in potere di persona privata, che figura principalmente nell'azione dell'opera, fa sì che il soggetto diventa Comico, o Tragicomico almeno.
(*Peruviana* 743)

La Zilia goldoniana dal regno degli Incas viene condotta in un salotto parigino dove, respingendo l'amore del francese Deterville, continua ad amare il principe peruviano Aza. Ma infine rinuncerà ad Aza, dopo aver scoperto che è suo fratello, e sposerà il gentiluomo europeo. L'espediente risolutivo del matrimonio, unica variante rispetto al romanzo in cui Zilia rifiuta ogni tipo di compromesso, rappresenta la conversione pacifica della protagonista ai costumi europei e segna la fine "di un processo d'integrazione del passaggio dallo 'stato di natura' alla civiltà" (Del Negro 491) che non impedisce, però, alla giovane americana di preservare la sua innocenza primitiva:

Prendo le nuove leggi: confesso il vero Nume.
Serberò sol nell'alma questo natio costume
Di dir in faccia a tutti con innocenza il vero,
Di non celar col viso gli arcani del pensiero.
(*Peruviana* 813)

Il punto di arrivo di questa metamorfosi dallo "stato di natura" allo "stato di civiltà" coincide con la solenne professione di fede nell'ultimo atto. Qui Zilia ed Aza consapevolmente accettano di convertirsi dal paganesimo alla religione, dall'istinto alla ragione, senza remore e nostalgie primitivistiche, come dichiara il giovane peruviano:

Piacquemi dell'Europa il rito ed il costume.
Più non adoro il Sole, ma chi gli diede il lume.
L'unico dogma è questo, che troppo tardi appresi,
Che ha nel mio sen gli affanni ed i rimorsi accesi.
Mi lusingai, ma invano; sperai senza ragione;
Ah, facilmente inganna la speme e la passione.
(*Peruviana* 808)

Nell'opera goldoniana Zilia, "tenera giovinetta, che colla bellezza innamora e coll'età eccita alla compassione" (*Peruviana* 743), si distingue dai francesi soltanto per la sua dose di americana schiettezza, e la sua conversione alla "civiltà" avviene senza traumi, ricorrenti invece nelle *Lettres d'une Péruvienne*, dove la protagonista frequentemente confida ad Aza le sue riserve nei confronti della società europea. Si tratta delle epistole iniziali del romanzo della Graffigny, le più caustiche nei confronti dei costumi contemporanei, che Goldoni decide di ignorare per evitare risvolti polemici e conseguenze rischiose. Infatti nella

tragicommedia il contrasto tra i due mondi è esile e il sarcasmo si risolve in miti ed episodiche osservazioni sui costumi europei e, in particolare, sulla superficialità e incostanza dei sentimenti:

> Sembranmi dell'Europa belli i costumi e gli usi;
> Ma dei teneri affetti mi spiacciono gli abusi.
> Cangiar sì facilmente di cuore e di pensiero,
> Son segni manifesti di un animo leggiero.
> Più spirto e più bellezza nelle Europee si vede,
> Ma avrebbero più merto se avessero più fede.
> (*Peruviana* 752)

Nel modello francese, invece, l'impatto di Zilia con la realtà parigina consente di articolare un ironico confronto tra i peruviani e i francesi sul piano etico, culturale e politico e di denunciare le contraddizioni e le carenze dei secondi:

> Ce n'est pas sans un véritable regret, mon cher Aza, que je passe de l'admiration du génie des Français au mépris de l'usage qu'ils en font. Je me plaisois de bonne foi à estimer cette nation charmante; mais je ne puis me refuser à l'evidence de ses défauts. . . . La vanité dominante des Français est celle de paroître opulens. Le génie, les arts, et peut-être les sciences, tout se rapporte au faste, tout concourt à la ruine des fortunes. (Graffigny 340-342)

I francesi sono "idolatri" delle cose effimere e "leur goût effréné pour le superflu a corrompu leur raison" (Graffigny 744), mentre i peruviani vivono saggiamente osservando le loro leggi, "les plus sages qui aient été données aux hommes" (Graffigny 744) da Manco Capac, capostipite degli Incas e fondatore di un impero felice nel progresso delle arti e delle scienze. La stessa nozione di "civiltà", con tutta la sua valenza provocatoria, sollecita qui una comparazione tra lo stato di una Francia contemporanea e quello di un Perù scomparso, e ormai leggendario, in cui un'intera generazione di intellettuali — da Parini e Algarotti a Carli e a Marmontel — proietta i propri sogni riformatori.[7]

Le civiltà precolombiane sono in grado di adattarsi all'ortodossia illuministica proprio perché evolute e lontane da ogni organizzazione primitiva, mentre il culto del "buon selvaggio", con la sua accezione barbarica e antistorica, può facilmente condurre a conseguenze sovversive. È in questa prospettiva che le società americane avanzate, e in prima linea quella incaica, finiscono per polarizzare le aspirazioni dell'età dei lumi e per incarnare una vera e propria utopia che raggiungerà la sua apoteosi negli ultimi decenni del secolo con *Les Incas ou La destruction de l'empire du Pérou* (1778) di Marmontel e le *Lettere*

---

[7] Ne *Il mito del Perù* Gerbi ricostruisce in modo sistematico la storia della leggenda peruviana dalla sua genesi cinquecentesca fino al suo declino. Sulle valenze utopiche del Perù nel Settecento letterario in Italia cfr. *L'America dei Lumi* 89-126 e Buccini 74-89.

americane di Carli (1780).

Dopo *La Peruviana*, della quale l'autore non esita a riconoscere "la mediocre riuscita" (*Peruviana* 743), Goldoni torna alla ribalta nel 1758 con un'altra tragicommedia "americana", *La bella selvaggia*. Anche questa volta il commediografo lavora di seconda mano servendosi di due fonti ben precise:[8] i capitoli sulla Guayana dell'*Histoire générale des voyages* di Prevost (*Mémoires* 387) e la tragedia di Voltaire *Alzire, ou les Américains*, in cui la storia di una giovane peruviana, contesa tra il principe americano Zamore e il conquistatore spagnolo Gusmane, porta sulle scene il conflitto tra barbarie e civiltà, uno dei temi più graditi agli spettatori illuminati. Come la protagonista goldoniana Delmira, anche gli altri personaggi sono modellati su quelli voltairiani, ma ai dominatori spagnoli si sostituiscono i portoghesi e l'azione anziché nel regno degli Incas si svolge "sur la riviere des Amazones" (*Mémoires* 388) nella Guayana, e più precisamente in una nuova isola scoperta dagli Spagnoli, *La Trinité* secondo la descrizione dell'abate Prévost (335).

Più che nella *Peruviana*, in questa seconda opera teatrale il commediografo mostra di essere al corrente del dibattito settecentesco sulla natura degli americani e di conoscere le qualità più comuni dei selvaggi come l'onestà, l'uguaglianza e la libertà. Nella dedica a Caterina Dolfin Tiepolo, Goldoni dichiara di voler presentare al pubblico una "Commedia fondata, comunque siasi, sulla base della virtù, dell'onore e della costanza" (*La bella* 820):

> Vedrà Delmira suscettibile degli umani affetti, ma rigorosa ne' suoi doveri: la sentirà parlare con quel linguaggio con cui parlerebbero le Donne tutte, se non fossero dal mal esempio sedotte, poiché natura è madre comune, né può da per sé sola corrompere i cuori umani. Scorgerà ella in quest'eroina del nuovo Mondo le belle virtù che sono all' E. V. più care, tanto nel di Lei animo perfezionate, quant'Ella al docile temperamento ha potuto aggiugnere lo studio e l'educazione. . . . Pare a Lei di saper pochissimo, dicendo: non ho studiato. Ma appunto perch'Ella crede di saper poco, sa più di quelli che pensano saper molto.
> (*La bella* 818)

I tratti distintivi e i valori dei popoli primitivi sono più avanti riassunti nella dichiarazione del vecchio e saggio indiano Papadir al portoghese Don Alonso:

> Di provvida natura noi seguitiam la legge
> Quel più tra noi si stima, che più fecondo ha il gregge.
> Un arco, una faretra, ci dà tra queste selve
> il nobile diletto di abbattere le belve.
> L'ispida pelle irsuta che agli animai si toglie,
> suole nel crudo verno formar le nostre spoglie.
> E delle membra loro insanguinate ancora

---

[8] Sul rapporto tra *La bella selvaggia* e le fonti settecentesche cfr. Buccini 59-65.

Dal cacciator contento la carne si divora.
L'erbe, i frutti le piante son comuni fra noi.
La terra in ogni tempo feconda i semi suoi;
E a spegner della sete i consueti ardori,
Scaturiscon dal monte i cristallini umori.
(*La Bella* 829-830)

Ma se da un lato Goldoni conosce e loda le virtù degli indiani, dall'altro non ignora tutte quelle intemperanze che gli "americanisti" contemporanei avevano, più o meno arbitrariamente, attribuito ai nuovi popoli.[9] La caparbietà, la flemma, l'indolenza e infine l'insaziabilità, difetti rinomati degli americani, confluiscono nel personaggio del "selvatico" Schichirat, avido di vini europei:

Solamente una cosa da noi non praticata
Piacemi estremamente e parmi delicata:
Quel che vino chiamate. Ieri ne ho tracannato
Quattro vasi ricolmi, e poi mi ho addormentato.
Che bel piacer quand'uno qualche dolor si sente,
Colla bevanda in corpo dormir sì dolcemente!
Non ho provato al mondo più amabile diletto.
Il vin rallegra i spiriti, il vin riscalda il petto.
Se altro voi non aveste di buon che il solo vino,
Sol per questa cagione vi venero e v'inchino.
Sì, starei volentieri coi schiavi alla catena
Purché mi permettessero di bere a pancia piena;
E anche mi adatterei a far qualche mestiere,
Se il vino in abbondanza mi dessero da bere.
(*La bella* 836)

Che l'ebbrezza provocata da bevande alcoliche fosse uno dei vizi più comuni tra gli indiani d'America è confermato da varie fonti settecentesche. L'abate Prévost scrive che gli indigeni della Guayana erano soliti bere un liquore composto di "poivre de l'Amérique & du suc de plusieurs herbes" (383) e Muratori, descrivendo le barbare abitudini degli indigeni del Paraguay, ricorda che "se arrivano a godere il regalo di qualche fiasco di vino, sogliono perdere il senno" (23).

A differenza della *Peruviana* che, ambientata in Francia, consente a Goldoni di valersi del confronto tra l'americana sprovveduta e la società parigina per attivare il meccanismo comico, *La bella selvaggia* comporta l'adozione di altre strategie drammatiche. Da un lato Goldoni accentua la componente esotica a causa della scelta di uno spazio scenico americano, dall'altro escogita pretesti umoristici che lo conducono a risultati non sempre riusciti, come la caricatura

---

[9] Come sintesi del dibattito settecentesco sulla natura degli indiani americani cfr. *La disputa del Nuovo Mondo* di Gerbi.

dell'indiano nel personaggio di Schichirat, e assai vicini al "comico volgare" (Ortolani 585) dei balli pantomimi.

Tuttavia, al mutamento degli sfondi e al conseguente intensificarsi dell'esotismo non corrisponde una rilevante evoluzione dell'ideologia che informa l'opera precedente. Pur essendo "il pezzo forte del primitivismo naturale goldoniano" (Dazzi 145) e pur affermando l'esistenza di una ragione e di una religione naturali,[10] anche *La bella selvaggia* come *La Peruviana*, rappresenta un processo di approdo alla fede e la conseguente integrazione degli americani nella civiltà, di cui intenzionalmente e fiduciosamente si esaltano i pregi e i principi strutturali. Al radicalismo del "buon selvaggio" di Rousseau, la cui dottrina è certamente presente a Goldoni quando nel 1757-1758 scrive *La bella selvaggia*, si contrappone il moderato "buon senso" della saggia Delmira che "reggendosi coi soli principi della natura, ama l'onesto e preferisce la virtù ad ogni bene" (*La bella* 588). Il primitivo è, dunque, per Goldoni portavoce di un ideale di moralità che si fonda sul binomio di virtù e ragione, come dichiara Delmira al promesso sposo Don Alonso:

> Qual dei nostri selvaggi rio concetto formate?
> Non apprezzan virtude? Signor voi v'ingannate.
> Altre leggi, altri riti hanno i paesi estrani
> Ma la ragion per tutto regna nei cori umani;
> E di onesto costume le massime onorate,
> Forse da noi selvaggi saran meglio osservate.
> Quivi desio non sprona gli animi alle rapine
> A seminar non vassi le stragi e le rovine;
> Ciascun del proprio stato si appaga e si contenta,
> Suo ben coll'altrui danno di procacciar non tenta.
> Ai miseri soccorso porgere a noi s'insegna.
> Fra noi la data fede perpetuamente impegna.
> E se virtù si chiama vivere vita onesta
> L'hanno i selvaggi in petto. La lor virtude è questa.
> (*La bella* 833)

La cornice esotica assume qui una valenza ideologica. Delmira, pur se paludata nel suo "stato di natura", glorifica con moderazione e fiducia i princìpi costitutivi dell'etica borghese, e in primo luogo l'uguaglianza sociale e la conformazione dinamica di una società fondata sul merito personale di ciascun individuo che la compone:

---

[10] Si legga quanto rivela Papadir a Don Alonso a proposito della religione naturale dei selvaggi: "Questo lume supremo ci regola e ci addita / Quel ch'è a noi necessario per conservarci in vita. / Noi veneriamo il sole perché di luce abbonda, / Perché le terre nostre coi raggi suoi feconda; / Ma abbiam nell'alme nostre dalla ragione impresso, / Che il sol da un maggior Nume sia regolato anch'esso" (*La bella* 830).

Fra queste selve oscure dove siam tutti uguali,
Il merto non consiste nel sangue, e nei natali.
Non si distingue il grado, ma apprezzasi di più
Chi supera nel pregio d'onore, e di virtù.
Quei son veri beni, che ognuno da sé procura,
Negli altri non ha merito, che il caso, e la natura.
(*La bella* 858)

Del tutto privo di istinti puri e di implicazioni psicologiche, il mondo selvaggio di Goldoni non intende dunque sovvertire, ma consolidare le rispettabili conquiste della borghesia illuminata. Il "Mondo Nuovo" può dunque entrare nell'universo del "Teatro", ma solo per "spargere semi di buona filosofia" (*La bella* 818) e non deludere così le aspettative e i sogni del secondo Settecento.

University of Wisconsin-Madison

Opere citate

Balmas E., *Il buon selvaggio nella cultura francese del Settecento*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1980.

Buccini S., *Il dilemma della Grande Atlantide: le Americhe nella letteratura italiana del Settecento e del primo Ottocento*, Napoli, Loffredo, 1990.

Caracciolo Aricò Angela (a c. di), *L'impatto della scoperta dell'America nella cultura veneziana*, Roma, Bulzoni, 1990.

Carli G., *Delle lettere americane*, Firenze, Cosmopoli, 1780.

Castiglioni L., *Viaggio negli Stati Uniti dell'America Settentrionale fatto nel 1785, 1786 e 1787*, Milano, Giuseppe Marelli, 1790.

Dazzi M., *Carlo Goldoni e la sua poetica sociale*, Torino, Einaudi, 1957.

Del Negro P., *Il mito americano nella Venezia del Settecento*, Padova, Liviana, 1986.

Fido F., *Guida a Goldoni: teatro e società nel Settecento*, Torino, Einaudi, 1977.

Genovesi A., *Lettere accademiche*, in *Autobiografia, lettere ed altri scritti*, a c. di G. Savarese, Milano, Feltrinelli, 1962.

_____, *Lezioni di commercio ed economia civile*, vol. VII, Milano , De Stefani, 1803.

Gerbi A., *La disputa del Nuovo Mondo. Storia di una polemica (1750-1900)*, Milano, Ricciardi, 1983[2].

_____, *Il mito del Perù*, Milano, Angeli, 1988.

Goldoni C., *La bella selvaggia*, vol. 9 di *Tutte le opere*.

_____, *Mémoires*, vol. 1 di *Tutte le opere*.

_____, *La peruviana*, vol. 9 di *Tutte le opere*.

_____, *Tutte le opere*, a c. di G. Ortolani, Milano, Mondadori, 1959.

Graffigny F. (de), *Lettres d'une Péruvienne*, Paris, Migneret, 1797.

Grimaldi F., *Discorso sull'ineguaglianza tra gli uomini*, vol. 5 di *Illuministi italiani*, a c. di F. Venturi, Milano, Ricciardi, 1962.

L'America dei Lumi, a c. di C. Acutis e A. Morino, Torino, La Rosa, 1989.

Marmontel J. F., *Les Incas ou La destruction de l'empire du Pérou*, Lyon, chez Amable Leroy, 1810.

Montesquieu C. L., *Lettres persanes*, vol. 1 di *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1949.

Muratori L. A., *Il Cristianesimo felice nelle Missioni dei Padri della Compagnia di Gesù nel Paraguay*, vol. 1, Venezia, Pasquali, 1743.

Ortolani, G., *Nota storica* a *La bella selvaggia*, vol. 24 di *Opere complete di C. Goldoni*, Venezia, edizione del Municipio di Venezia, 1927, 583-586.

Prévost A. F., *Histoire générale des voyages*, vol. VI, Paris, Didot, 1746.

Regazzoni S., *"La buona selvaggia": l'America di scena nella Venezia del Settecento*, in Caracciolo Aricò 309-320.

Rousseau J. J., *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes*, in *Du contrat social et autres oeuvres politiques*, Paris, Garnier Frères, 1975.

Voltaire F. M. A., *Alzire, ou les Américains*, vol. 3 di *Oeuvres complètes*, Paris, Garnier, 1880.

_____, *L'ingénu, histoire véritable tirée des manuscrits du Père Quesnel*, in *Romans et contes*, Paris, Gallimard, 1954.

Franklin C. Cacciutto

History and Romance in Rafael Sabatini's *Columbus*

> Colon declares he finds it best
> To reach the east by sailing west.
> I nothing doubt he's found as well
> The road to heaven lies through hell.
> (Sabatini, *Columbus: A Romance* 45)

---

1. Sabatini and History

A British national, Rafael Sabatini was born in Jesi, Italy, in 1875, and educated at the Ecole Cantonale, Zoug, Switzerland, and in Oporto, Portugal. Writing in English as a multi-national historian and historical romanticist, a cosmopolitan and prolific Sabatini created over forty "period novels" (Landrum 602-3) ranging in carefully researched setting over several centuries in England, France, Italy, Spain, America and the Caribbean. Departing in a characteristic way from the romance formula, in which the historical protagonist is not a "world historical" figure but rather a common man, he wrote best selling novelizations and sketches of Columbus and of other cultural icons including Saint Francis of Assisi, Joan of Arc, Lord Nelson, and Florence Nightingale, as well as full-length, voraciously researched historiobiographies of Cesare Borgia and Torquemada. His popular success was unequivocal; the question of his seriousness as an artist and as a historian and of the aesthetic value of his work deserves reconsideration. Sabatini may have been heralded as the "new Dumas" by his publishers and avid readership, but was regarded as a writer of mere potboilers by critics and historians who generally made quick work of him. Avrom Fleishman may well have had Sabatini in mind in his dismissive defense of historical romance: "Despite the prevalence of Kitsch historical novels — the kind which become spectacular movies in the Cecil B. DeMille style — the state of the art of historical fiction is still high" (xvii). Despite the success of his fiction from *The Sea Hawk* and *Scaramouche* to *Columbus* as Hollywood films, Sabatini is primarily a writer of novels whose broad influence upon our cultural sense of history and the popular images of a score of canonical biographical subjects has been neglected, but whose importance to the study of the place of historical romance in popular literature is unquestionable.

His novel, *Columbus: A Romance* (1942), was written upon the occasion of the four-hundred and fiftieth anniversary of the First Voyage. Throughout his career Sabatini was an insightful and enthusiastic reader of history who enjoyed answering the general condescension of historians toward his art blow for blow: "historians . . . are not necessarily more faithful to their material than are period

artists, and they seldom write as well" (cit. Landrum 604). Certainly the Columbus Quincentenary is proving occasion for the kind of history writing Sabatini assails. In commenting upon Kirkpatrick Sale's recent work of popular history, *The Conquest of Paradise: Christopher Columbus and the Columbian Legacy*, a Book-of-the-Month Club Main Selection, William H. McNeill of the Christopher Columbus Quincentenary Jubilee Committee observes that this "learned, lopsided account" which denigrates Columbus is an example of the kind of "unhistorical" history writing which "caricatures the complexity of human reality by turning Columbus into either a bloody ogre or a plaster saint." McNeill asks why "the record lends itself so well to radical reshapings" (28). The answer may be that the record is itself a strong shaping of events, an artifice beginning with Columbus's presentation of himself to the court of Spain and continuing through his *Journals* as they come to us through Las Casas to the representations of Columbus in our own day by Morison and Paolucci. Until the Columbus record is interpreted by historians, there may be no end of eccentricity in the representations made of his character and actions by artists and historians, only the consistent sense of the legendary man "already known" (Hedges 1: 127-40) for the obdurate fact of the adventurousness of his voyages and the importance of his revelation of the New World to the Old. Neither scapegoat nor stock character, Sabatini's Columbus is a romantic celebration of the Discoverer within the limits of his vision and ambition. It is a dramatization of what within and against the great powers of Church and State an individual man, however heroic, can be and do.

In his greatness, Columbus is an atypical subject for historical romance. Fleishman has observed that the individuals selected by the English historical novelist for heroic (or at least specially marked) status are not likely to be world-historical figures, for such figures are by definition exceptional, since they realize in themselves the tensions and directions of history at a particular time (10). Yet Sabatini is a novelist of the maritime hero, of the revolutionary hero, of the chivalric hero — of heroic biographical subjects, masculine and feminine, whose roles in the history of the world have Hegelian range and measure. He is thus an atypical historical romanticist. The special novelistic imagination which forms history in his fiction is of a personal and restive kind, which for all the recognizability of his work makes it difficult to generalize about his vision of history or even to estimate the esthetic — as opposed to the absolutely indisputable popular — success of his historical novels. A scholarly historian himself and voracious reader of history, he nonetheless at heart felt a great antipathy toward history and historians. What Morton Dauwen Zabel has said of his better-regarded contemporary as a historical novelist, Joseph Conrad, might also be said of him: "Conrad's general view of history, past or present, hinges on a persistent and incurable doubt — an inveterate suspicion of the passions that animate it; a fear of the selfish, irrational, or predatory forces it unleashes to prey on the pride and honor of men and societies; a repugnant sense of its

hostility to the truth and decency in the conscience of the hero or man of honor" (cit. Fleishman 212; Zabel xli). Sabatini's Columbus is an embodiment of this criticality, a protest against history.

In 1942 — the four hundred and fiftieth anniversary of Columbus' discovery of America as well as a play upon the numbers of the year of his landfall — Sabatini, writing as a British novelist of the 1940s for whom the World War was both a crushing failure of civilization and an occasion for heroic endurance and achievement in a "world without beliefs" (Hynes 162), recast Irving's seminal image of Columbus to fit the form of historical fiction. He did so while other British writers, for example, Louis MacNiece in his radio play *Columbus*, laboring to come to terms with the nightmare of racist Fascist assaults upon civilization in the name of national superiority and the will, confronted the subtext of Irving's *Columbus* with ambivalence, uncertain about what to make of him (Hazlett 574-75).

Indeed, writers such as MacNiece were struggling with the very idea of a great man. He suggests in the afterword to his radio play about Columbus, as though apologizing for having represented Columbus as a classical hero, that Columbus "with a small c" resembles Hitler as a man of "instinct," an unhistorical aberration which has been and will be heard again as the Quincentenary approaches. But MacNiece's play itself belies his second thoughts. It is a powerful celebration of the Discovery and of the spirit of Columbus, while Sabatini's Columbus in his reason and humanity is the extreme antithesis of the Hitlerian madman. One perhaps senses, reading Sabatini, the operation of the Aristotelian logical principle of non-contradiction in the development of the image of Columbus in British literature at this time, here as in the demonstration of the futility of typical propagandistic simplifications and distortions of history depicted as the activity of the Department of Truth in George Orwell's *1984*. As a metahistorical principle, errors and lies cannot endure; somehow, in time, the truth will out, the redoubtable British literature of the 1940s teaches. Against the darkness, romantic fiction adumbrates another way to tell the twice-told story, illuminating the past in ways the historical record may oppose as counterfactual or fail to support.

Setting the romantic and chivalric idealism of his protagonist lovers within a highly detailed, historically authentic milieu in a characteristic way, Sabatini's *Columbus: A Romance* has the doubled structure of a novel within a novel. The narrative transmutes from historical dramatization to romance with the first confrontation of the historical dimension by Columbus's visionary idealism,[1] and continues to turn from historical dramatization to romance through such devices as this doubly ironic doggerel stab at Columbus: "The silly lampoon had enjoyed a vogue in a court which welcomed weapons of ridicule. It had reached

[1] On "transitional genre," see Hegel 1: 60.

the ears of the lordly Messer Federigo Mocenigo, Venetian Ambassador. . . . In distant Venice a pattern of sinister design was being woven into the warp of his destiny" (45). This "sinister design" is "the web" (113) of allegorized history embracing an allegorized romance fantasy in which the evil of reactionary political power contends with the good of a brave visionary and his true love, who can escape from the web only through the pastoralization of the first voyage. An ordeal, the first voyage tests Columbus as the landfall and discovery will prove him, his return to Spain the "Zenith" (414) of his life and the triumphant "Satisfaction" (420) of both his honor and his love. The return of Columbus is a trope of narrative romance over narrative history.[2]

The novel moves inward from the frame of fidelity to historical materials into the domain of historical romance centering around a stock romance beloved, the woman of sin who is in truth pure and true,[3] here Beatriz, known as the dancer La Gitanilla, "a girl like a houri in a Muslim's dream of Paradise" (48), but behind the scenes "as circumspect and formal as upon the stage she could be reckless and abandoned" (54). She is based upon Beatriz Enríquez de Harana, whom Columbus met as a young orphan int the household of a friend, and who became his mistress and the mother of his illegitimate son Ferdinand, his first biographer. Samuel Eliot Morison writes, "nothing is known of her appearance, personality or character" (84). Sabatini allegorizes her. As the idealized beloved of Columbus, she evokes high ideals of chivalry and the religion of courtly love. She resists violation and corruption threatened by an embodiment of masculine historical forces, Don Ramon de Aguilar, Count of Arias, envoy of Castile and Aragon to the Most Serene Republic of Venice, stock figure: "There was a twitch of his excellency's vilely loose mouth, deplorable feature of an otherwise darkly handsome, narrow face. Then with a slow, sly smile at his image in the mirror, he went to greet his unexpected visitor" (55). It is a nightmare moment suggesting that behind the matter-of-fact appearance of things Columbus must contend with intractable evil. The metahistorical suggestion is that we can know history only through such romantic fictions. This predatory moment is the moral antipode of the pastoral retreat to the sanctuary of La Rábida with which the historical narrative begins.

Sabatini begins his historical romance at the same point in the story of Columbus which Washington Irving chose for the frontispiece of the final edition of *The Life and Voyages of Christopher Columbus* from those illustrated by his great friend, the American artist David Wilkes, who had travelled with him through Spain and Europe during the years of his expatriation. The scene is the Convent of La Rábida, to which Columbus retreats with his young son

---

[2] Like Scott, Sabatini deliberately plays history and fiction off against one another, fiction and history both verbal worlds. But unlike Scott, Sabatini believes romantic fiction to be revelatory of truth (Kerr 15-16).

[3] For example, Hester Prynne (Dekker 220-71).

Diego, and, there harbored, finds in dinner table conversation the audience, allies, and sympathies for the ideas which would eventually win him audience with Ferdinand and Isabella. Here is an inspired and inspiring Columbus, "fiery of eye and liberal of gesture" (20), animated in conversation, his son Diego at his side among the prelates and mariners at his table, including the physician García Fernandez and Martin Alonso Pinzón, who is to captain the Niña. The scene is of the nature of the romantic writing of history: meditative, speculative, closer to conversation than either rhetoric or analytical history may admit themselves to be. The sense is that the true nature of the man is expressed in immediate conversation, first with Diego, then with Frey Juan Pérez. Neither the image of the first landfall nor the image of Columbus in chains, but rather the image of the man among those who know him best, is where Irving and Sabatini would have their readers begin. For, although writing in different genres — historical romance and romantic history — they intend in a way characteristic of both genres to work a profound alliance of their readers with their world-historical subjects, a commonality and sense of identification with the voice of Columbus despite the exceptionality of their uncommon hero.

Since Sir Walter Scott created historical romance as we know it, it has been the preferred genre of American readers, a market for potboilers but also for the work of serious writers (Dekker 1). One may be certain that the first American editions of the Waverley novels were among the most successful books peddled by the itinerant bookseller whom Van Wyck Brooks has depicted plying his trade during the formative time in American history which he calls the Age of Washington Irving.[4] Our sense of history — that is, historical common knowledge and our cultural grasp of historical fact — has both influenced and been influenced by historical fiction since the Waverley novels, and Irving wrote his *Life and Voyages of Christopher Columbus* and his fictive histories with the intention of playing a role in that reciprocity. His then innovative historiobiography is rigorously researched and matter-of-fact history written with a profound sense of the romance of Columbus, the conflicted hero within and ultimately transcending his times, a prospect reflecting the romantic influences upon Irving of Scott's novels and histories, the poetry of Lord Byron, and Coleridge's criticism, as well as the romantic biographies of Southey and Moore.[5] The "history of [American] ideas about history" (Dekker 12) must include an account of the shaping role of historical fiction in the development of our ideas about the nature of history as those ideas have developed from Irving to

---

[4] 5 Brooks begins *The World of Washington Irving* with a description of Matthew Carey's "vagabond book-hawker." He writes of Irving in England, "He longed to give his own country a colour of romance and tradition, and the great-hearted Scott, who freely prophesied his fame, confirmed his ambitions and interests" (200).

[5] Joseph Reed might have included Washington Irving among the few artistically successful biographers he acknowledges in English Biography (vii).

our own day.

The line of development of the image of Columbus in literature wends sinuously between genres, for various writers through time moved to embody the spirit of Columbus in their art. Between Washington Irving's romantic history and Sabatini's romance, *Columbus*, there is, traversing Tennyson, a shared concern with the past and a desire to return to art and to history a romantic sense of the meaning of the hero for man. As history and biography transmuted from the Age of Reason through the Age of Revolution and the Age of Romance, Irving in contemplating Columbus as an historical subject worriedly mused whether his readers would accept his telling history "with plausibility."[6] They proved to do so, Irving's *Columbus* serving as the definitive *Life* until well into our century, until, precisely as Sabatini wrote his romance *Columbus*, the historian Samuel Eliot Morison wrote *Admiral of the Ocean Sea: A Life of Christopher Columbus*. There is deeply felt romance of the sea to Morison's biography, but also a decided attempt to be unromantic about Columbus beyond his almost preternatural abilities as a "deadreckoner." What Sabatini's romance offers is the overtly fictive but not unhistorical sense of romantic heroism over and against the decadence and destructiveness of civilization. Similarly, the motive of restoring to literature the "improbable and marvelous," which Leslie Fiedler views as central to both romance and the gothic (162), is one which Sabatini, writing in opposition to debunking analysts in his own time, made his own. His romantic heroes, including his Columbus, triumph in spirit over the dark mysteries of the mind and the ineluctability of experience. His Columbus is first and foremost an intellectual; his element is the ocean sea, but the quality of his mind and heart is best felt in "dazzling verbal exchanges" (Landrum 605). Opening Sabatini's last novels, one could look forward not to swashbuckling swordplay — which is romantic action for the screen rather than for the page — as there is virtually none of Sabatini's trademark violence in his *Columbus* — but rather to communing with a robustly romantic writer serious in his study of the past and celebrating in that past heroic achievement able to move and inspire us today.

From Irving's biography to Tennyson's dramatic monologue to the popular romance of Sabatini and the verse drama of Claudel, romantic representations of the historical Columbus — a figure whose life from birth to death was in fact a romantic paradigm, "a vision and a realization of that vision" (O'Neill 27) — have argued passionately for the central place of the individual man in the scheme of an increasingly dehumanizing and impersonal civilization. In its essential *animus*, the ironic image of Columbus in chains in history and fiction alike argues human values against the cruelties of nations and the vanities of power. We identify with the lovers in this conflict, and with Columbus in his

---

[6] Letter to Henry Brevoort, 23 Feb. 1828, *The Letters of Washington Irving to Henry Brevoort*, ed. George S. Hellman, New York: 1915. 2: 204; cit. Hedges 1:129.

frailties as well as in his success. Sabatini's Columbus never wears the chains in which he was returned to Spain after the third voyage — the narrative takes Columbus only through his first voyage and triumphal return (following Irving) and reunion with Beatriz. But those chains are felt in the tension between the historical fiction which constitutes the frame of the novel and the enframed and opposing historical romance — Sabatini's fantasy of the love between Columbus and his Beatriz, their sympathetic humanity allegorically contrasted to the cruelty, meanness, and vanity of church and national power. That tension is resolved by the romantically allegorical ending Sabatini invents, in which Columbus in an astonishing gesture rejects a royal audience to fly to Beatriz. Here courtly love is a religion of love, fidelity to Beatriz transcending fame and fortune in a perfect, soul-saving moment. It is Sabatini's expression of Irving's "Te deum." Irving secularizes the hymn; despite Columbus's heartfelt religious intentions, it is felt primarily as a song of praise of Columbus rather than as a hymn to god. It is a moment in which Columbus is the apotheosis of a Renaissance hero. Sabatini's this-worldly conclusion ends his narrative with a parallel humanism, his Columbus choosing Beatriz rather than royal commendation, a woman over ascendancy in a medieval hierarchy of being.

But, to modify a salient point made by the foremost contemporary critic of the historical novel, Georg Lukács, historical fictions in the Waverley tradition such as Sabatini's Columbus are celebrations not only of the independent genius of "world-historical" personages like Columbus (or Rob Roy or Daniel Boone) but rather as well of the humanity of men and women who make the discovery (or adventure or path) of the great man their own by following him into the unknown or to a New World and against or despite the cruel powers of history and nations (Dekker 284). Lukács recognizes the symbolic significance of the gothic formula, if not its essential romanticism (Fleishman xvi), in which the innocent hero or heroine or young lovers are oppressed by villainous power embodying official and historical forces, whether degenerate aristocrats or cruel slave masters. The history read by historical fiction is a history where womankind is violated by historical forces and the men who dominate and express those forces (Fleishman 208) and is "mechanical, greed directed, and masculine; human values are feminine" (209). Columbus in chains is by this formula an authentic subject for historical romance, a symbolic hero expressing the integrity and vitality each of us as individuals must have if our highest ideals of freedom and truth are to prevail. Under the cover of a narrative aside — "No word of this to any man" (52) — Sabatini invents an allegorical romance within his precisely realistic historical fiction. The Doge of Venice Agostino Barbarigo proposes that Beatriz, the beautiful dancer, steal the Toscanelli letter,[7] thereby

[7] Producing the Toscanelli letter proves the authoritative trump in Columbus's argument, although Columbus is loathe to use it unless he must. Romantically, Columbus would have reason, not the authority of Toscanelli, be the basis for the success of his petition. But the Doge knows the ways of

forestalling Columbus's attempt to win royal approval for his visionary proposal: "Such beauty as yours, madonna, is a currency that purchases most things from most men, and this man, as I've informed myself, is no anchorite" (79). Her brother, Pablo de Arana, has been arrested for theft; recompense for intercession on his behalf demands the bartering of her beauty in the service of the State. Her protest is the stock one of chastity in such distress: "Your excellency overlooks that I may be a virtuous woman" (59). But much of her characterization is more pointed. Her senses revolted: "Oh, can't you do it without bargaining?" (60). Property and power, the "sordid bargain" (131) allegorically embodied, would degrade Beatriz and Columbus as exploitative Spanish colonialism despoiled the New World. This metafictional moment in the Doge's chambers may be seen as an element in the strategy of romance practiced by Sabatini. He leads us to despise the reality of bargaining — here bargaining as the prostitution of innocent beauty — as a necessary precondition of historical action. The reader shares Beatriz's visceral revulsion, but recognizes that in this dramatization of the dark side of the novel's moral spectrum, Sabatini is true to things as they are, and we are led to identify with, rather than condemn, the historical Columbus for having compromised his innocence as the price of historical action. If Columbus is a Promethean figure, he is also a Faustian one; in the first audience with Ferdinand and Isabella in which Sabatini first demonstrates the range of Columbus's romanticism, the Prior of the Prado warns him of heresy: "you go perilously deep, sir"; to which Columbus replies, "It is my way, Sir Prior" (33). Here sinuous individual behavior transmutes into social and political norms and hard practices, seen as historical phenomena.

2. The Return of Columbus

An integral aspect of what Washington Irving called the Columbus "already known" has always been this tradition of identification, common knowledge of Columbus widely felt among Americans who have followed him in their immigration and shared thereby the archetypal tribulations and triumphs of his experience. That sense of Columbus as known by and belonging to those who have followed him endures to our day, as in Anne Paolucci's claim that "Columbus . . . is as American as Ellis Island" (2: 10). We have a cultural sense of the immigrant experience as an epochal historical event which Columbus began, and of the courage and hardship and humanity that are the price of the American dream. Such identification bespeaks a ready alliance and is the basis for a novelistic representation — yet to come — of Columbus as a sympathetic protagonist or hero, at once himself and symbolically engaging a wider sense of national experience — that is, important subject matter for the American historical novel. This identification with the Columbus "already known" endures despite both hagiology and various debunking trends, and it may well be that

---

the world.

only in his redoubtable and compelling popular importance will the Quincentennial spirit of Columbus transcend his chains.

After more than thirty years of writing historical fiction, biography, history, screenplays and romance, Sabatini set forth his views on his art. Dekker observes, "Ever since Scott began publishing this new kind of novelistic fiction critics have worried about the mixture of 'story' and 'history,' about how remote from the present the setting of a novel must be for it to qualify as 'historical,' and about whether a historical novel must have at least one character — George Washington, for instance, or Al Capone — who once actually lived and made a name for himself in history" (13). Sabatini's own formulation distinguishes three kinds of "period novels" by the nature of their materials: those which are essentially histories in their use of historical characters and events; those involving imaginary or transmuted characters but set "against a real background to which story and characters must bear some real and true relationship"; and those which melt "events that are reasonably and logically imagined, and characters that lived with characters that the author has invented" (Landrum 604). A compound of carefully researched historical fact and fictive historical romance, his Columbus would be a work combining aspects of each type, but particularly of the third.[8] The archetypal pastoral structure of the first voyage comes clear in Sabatini's romance, in which the voyage and return read as ritual action, and the life of Columbus about the loss and regaining of identity. His romance is, then, essentially a comedy in the generic sense, moving from a hero and heroine threatened by separation and denigration, to the success of Columbus and the implied reunion of the lovers. It is a comedy centered in irony and with satiric elements. Like the magic of Prospero in Shakespeare's *Tempest*, Columbus's discovery of the New World empowers the romantic to enjoy an ironic triumph over the ironic world. The brute realities of fifteenth century Spain are set against the fertile myth at the heart of the vision of Columbus of the return to or inception of a golden age of Christian civilization. Not only is Columbus animated by a humanist sense of the divine potential of man and of the world as intelligible, but in Isabella's eyes he is realized as a Renaissance man. In a way true to the form of historical romance, much of the suspense of the novel results from a suspension of the love between Columbus and Beatriz as a result of his misconstruction of her shadowy involvement with corrupt political forces; he is too quick to distrust, compromised by his sense of her as compromised. Their extraction of their love from prevailing treachery has an allegorical significance,

---

[8] To Sabatini's taxonomy of historical fiction, one might add the classification of "history as pastoral" which Shaw offers in *The Forms of Historical Fiction*. Shaw's three categories are history as pastoral: novels in which history is used to illuminate present social problems; history as drama: history used to provide setting for a timeless story; and history as subject: historical milieu, great historical figure, and working of historical process itself form focus. For studies of narrative form in history writing and in literature, see Hayden White, *Metahistory and The Content of the Form*.

symbolizing a romantic regard for Columbus as in spirit rising above the depredations of history. The conflict is between, on the one hand, intractable historical corruption and, on the other, heroic historical idealism shared by a man and a woman. Thus Columbus through the form of traditional historical romance rises above the chains of history.

Much of Sabatini's narrative of Columbus's entrance to La Rábida follows Irving, but is deepened as historical fiction by a rich use of carefully researched period detail, the background against which he constructs the pious and proud presence of Columbus, "this meanly garbed stranger striding beside the Prior with the proud carriage of a prince" (8). The technique is that of nineteenth century historical realism, building background detail upon detail, enframing the action, evoking a sense of place and perspective depth. He describes the convent windows; the wine of Palos; the *Vita et gesta* of St. Francis; figs; half-withered apples; Malmsey, the heaviest and sweetest form of Madiera wine. The initial focus is on the Prior, and our first observations of Columbus are through his perceptive eyes. Columbus names himself "Cartaphilus" (10), the map lover, and he explains the etymological root of his name in "Christum ferens." Sabatini uses the testing of Columbus as occasion to essay Ptolemy's visions (11), the limits of logical inference, and the meaning of Marco Polo and Zipangu to the Quattrocento (12). Some of these details are provocative and suggest Sabatini's position on the question of the rhetorical nature of the *Journals* and what Columbus actually knew; for example, Zipangu is "by no means the farthest limit of the Indies." Similarly, Sabatini's Columbus intuits the New World, but enjoins Frey Juan to "leave out of account my imagined lands, which would halve the distance" (14-16). Columbus, to impress upon his audience that he has the right stuff, suggests he is Portuguese: "I am from the Court of His Highness King John of Portugal, and on my way to France" (19). The calculation of Columbus in his presentation of himself rivals that of Toscanelli as a cosmographer "famous among cultured men as that of the greatest mathematician and physicist that had ever lived" (21). Columbus's famous letter from Toscanelli becomes the most important plot element in Sabatini's story. In contrast to the painful story of Columbus's long trials at court, we have Pinzon's instant enthusiasm and Fernandez's measured regard for authority — embodiments of the currents of mind in Spain. Columbus's uneasy alliance with Pinzón (27) is established, as well as other personal and political tensions, such as the strain on the royal treasury which impeded royal approval of Columbus's design. To the tragedy of Pinzón, Sabatini adds other important subplots to the story of Columbus, including that of Torquemada and the Jews, especially the Royal Treasurer, Don Alonso de Quintanilla, and the Chancellor of Aragon, Luis de Santangel. With Santangel there is a special confidence which Sabatini uses to permit his Columbus to admit to realizations which the official record, always circumspect and protective of the contract between Columbus and the Crown, does not contain. After his first voyage, he candidly

admits to Santangel, "May I die if even now I know what I have discovered" (415). Columbus's audience with Ferdinand and Isabella (30-33) follows Irving, focusing upon Isabella's concern for the deliverance of the Holy Sepulchre and her strong attraction to Columbus, moved by his brave definition of faith as "the power to recognize by the inner light of inspiration those things of which the evidence is not tangible." He meets and counters Ferdinand's scepticism: "This has more the sound of theology than cosmography" (31). Columbus answers, "All things are dreams before they become reality. The world itself was a dream before it was created, a dream in the mind of God" (32). The Inquisition looms; Columbus's argument borders upon heresy: "you go perilously deep, sir"; Columbus stays his course: "it is my way, Sir Prior" (33). No question touches closer to the heart of historical romance than the question of faith, here less an issue of faith in God or faith in man, than of faith in faith itself. The voyage follows Irving's narrative and the *Journal*, true to every sign, each "dreadful tempest" (333), and Pinzón's folly. Columbus returns to a *Te deum laudamus* which echoes Irving's narrative to our own time. This is factual historical fiction, sedulously faithful to historical sources, yet luminous with Sabatini's personal ideas and feelings about Columbus.

It is not a cult of the past which is expressed by the image of Columbus in chains, but rather an integral and permanent commitment to timeless values. The reemergence in literature and in history of the image of Columbus in chains in the early nineteenth century, just as the Industrial Revolution was getting underway, is an adoption of the meaning of the life of Columbus less in reaction to historical change than in the insistence upon the validity of medieval and chivalric values. In various genres, re-readings of the life of Columbus have been humanizing moments in a dehumanizing age. In Sabatini's fiction, as perhaps in our popular grasp of the Columbus "already known," the person Columbus prevails over any ambivalence we may have about the personage. "The lover is greater than the discoverer" (429), Santangel observes as Columbus, "gone like a whirlwind," declines a royal triumph to reunite with Beatriz instead.

Saint John's University

Works Cited

Augustine, Saint. *Confessions of Augustine*. Ed. W. R. Connor and John Gibb. New York: Ayer Co. Publishers, 1979.

Bartolomé de las Casas. *Historia de las Indias. Edición de Augustin Millares Carlo y estudio preliminar de Lewis Hawkes*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica, 1951.

Brooks, Van Wyck. *The World of Washington Irving*. Philadelphia: Blakiston,

1944.

Columbus, Christopher. *The Journal.* Trans. Cecil Jane. New York: Clarkston N. Potter, 1960.

Columbus, Ferdinand. *The Life of the Admiral Christopher Columbus.* Trans. Benjamin Keen. New Brunswick: Rutgers UP, 1959.

Columbus: Selected Papers on Columbus and His Time. Ed. Anne Paolucci and Henry Paolucci. Council on National Literatures. Whitestone, NY: Griffon House, 1989.

Dekker, George. *The American Historical Romance.* Cambridge: Cambridge UP, 1987.

Fiedler, Leslie. *Love and Death in the American Novel.* Rev. ed. New York: Stein and Day, 1966.

Fleishman, Avrom. *The English Historical Novel: Walter Scott to Virginia Woolf.* Baltimore: Johns Hopkins UP, 1971.

Hazlett, John D. "Literary Nationalism and Ambivalence in Washington Irving's *The Life and Voyages of Christopher Columbus.*" *American Literature* 55 (1983): 560-75.

Hedges, William L. "Irving's *Columbus*: A Problem of Romantic Biography." *The Americas* 13 (1956): 127-40.

_____. Washington Irving: An American Study, 1802-1832. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1965.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. "Aesthetics or the Philosophy of Fine Art." *Hegel: On the Arts.* Abr., trans., introd. Henry Paolucci. New York: Frederick Unger, 1979.

_____. *The Philosophy of History.* Trans. J. Sibree. Introd. C. J. Fredrich. New York: Dover Books, 1956

Hynes, Samuel. *The Auden Generation: Literature and Politics in England in the 1930's.* New York: Viking, 1977.

Irving, Washington. *The Conquest of Granada.* 2 vols. New York: Putnam's, 1892.

_____. *The Life and Voyages of Christopher Columbus.* New York: Putnam's, 1868.

Kerr, James. *Fiction Against History: Scott as Storyteller.* Cambridge: Cambridge UP, 1989.

Landrum, Larry N. "Rafael Sabatini." *Twentieth-Century Romance and Gothic Writers.* Ed. James Vinson. London: MacMillan, 1982.

Lockhart, J. G. *The Life of Sir Walter Scott.* Introd. W. M. Parker. London: J. M. Dent, 1957.

Lukács, Georg. *The Historical Novel.* Trans. Hannah and Stanley Mitchell. London: Merlin, 1962.

Macaulay, Thomas Babington. "Henry Neele's *The Romance History.* Review. *Edinburgh Review* xlvii (May 1828): 365.

MacNiece, Louis. *Christopher Columbus: A Radio Play.* London: Faber and Faber, 1944.

_____. *Collected Poems.* Ed. E. R. Dodds. New York: Oxford UP, 1967.

McNeill, William H. "Debunking Columbus." Rev. of *The Conquest of Paradise: Christopher Columbus and the Columbian Legacy*, by Kirkpatrick Sale. *The New York Times Book Review* 7 Oct. 1990: 28.

Mellor, Anne K. *English Romantic Irony*. Cambridge: Harvard UP, 1980.

Morison, Samuel Eliot. *Admiral of the Ocean Sea: A Life of Christopher Columbus*. Boston: Little, Brown and Company, 1942.

_____. *The European Discovery of America: the Southern Voyages, AD 1492-1616*. New York: Oxford UP, 1974.

Nunn, George E. *The Geographical Conceptions of Columbus*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1977.

O'Neill, Edward H. *A History of American Biography, 1800- 1935*. New York: Barnes, 1935.

Paolucci, Anne. *Cipango!* Whitestone, NY: Griffon House, 1985.

_____. "Fact, Fiction, and Philology: A Reassessment of the Columbus Story." *Columbus: Selected Papers* 7-15.

Paolucci, Henry. "Columbus the 'Christ Bearer' (*Christo-Ferens*) and the Spanish 'Exodus' of 1492." *Columbus: Selected Papers* 42-52.

Reed, Joseph W., Jr. *English Biography in the Early Nineteenth Century: 1801-1835*. New Haven: Yale UP, 1966.

Sabatini, Raphael. *Columbus: A Romance*. Boston: Houghton Mifflin, 1942.

_____. *Heroic Lives*. 1934. Freeport, NY: Books for Libraries Press, 1971.

Sale, Kirkpatrick. *The Conquest of Paradise: Christopher Columbus and the Columbian Legacy*. New York: Alfred A. Knopf, 1990.

Scott, Walter. "On the Present State of Historical Composition." Ed. William Baker and J. H. Alexander. *The Scott Newsletter* 5 (Autumn 1984): 11-12.

Shaw, Harry. *The Forms of Historical Fiction: Sir Walter Scott and his Successors*. Ithaca: Cornell UP, 1983.

Tennyson, Alfred Lord. "Columbus." *Poetical Works*. Boston: Houghton, 1899.

_____. *The Poems of Tennyson*. Ed. Christopher Ricks. New York: Norton, 1972.

White, Hayden. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1987.

_____. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1973.

Zabel, M. D. *Introduction. Tales of Heroes and History*. By Joseph Conrad. Garden City: Doubleday, 1960.

The University of North Carolina at Chapel Hill

Department of Romance languages
237 Dey Hall, CB # 3170
University of N. Carolina at Chapel Hill
Chapel Hill, NC 27599-3170

*

Studies in the Romance Languages and Literatures
María A. Salgado, Editor

Recent Titles

Kathleen Hunt Dolan. *Cyclopean Song: Melancholy and Aestheticism in Góngora's "Fabula de Polifemo y Galatea."*
Bridget Aldaraca. *El ángel del hogar: Galdós and the Ideology of Domesticity in Spain.*
J. Kozma-Southall. *The Architecture of Imagery in A. Moravia's Fiction* (forthcoming).

*

Hispanófila
Fred M. Clark, Editor

Hispanófila appears three times each year, publishing articles and book reviews on Hispanic and Luzo-Brazilian topics.
Rates: $21.00; students: 8.00.

*

Romance Notes
Edward Montgomery, Editor

Romance Notes appears three times each year, publishing notes from 6-8 pages on all Romance topics. Notes are published in English, Catalan, French, Italian, Portuguese, and Spanish. In recent years, most submissions have been on French and Spanish topics. We encourage submissions on subjects dealing with other Romance languages, especially Italian and Portuguese.
Rates: $18.00; students: 8:00

Thomas Heck

The Operatic Christopher Columbus: Three Hundred Years of Musical Mythology

The earliest surviving opera, *Euridice*, set to music by Jacopo Peri (Florence, 1600), tells the story of a mythic voyage — Orpheus's crossing the river Styx to retrieve his beloved Eurydice from the underworld.[1] Not only was this "favola in musica" precedent-setting in its conception and its musical realization, but also in the way that it took liberties with the story line: "The alteration of Ovid's story so that Orpheus retrieves Eurydice from Hades without conditions, and thus without loss, is the start of a permissive attitude towards source material that remains characteristic of opera librettos throughout the 17th century and beyond" (Walker 551).

In certain respects the perilous "ocean sea" in Columbus's day was as awesome and myth-shrouded as the river Styx: no one had ever crossed to the other side and returned alive to tell about it. Yet it took nearly a century after the invention of opera (and hence two centuries after Columbus's first voyage) for composers and librettists to elevate the saga of the Genoese navigator to operatic proportions.

When Columbus operas finally did begin to appear, as one might expect, they were the occasion for musico-poetic license on a legendary scale. Their librettists took huge liberties with source material, filling in with unbridled fantasy the sketchy details of the Admiral's life that might have been known to them. Pietro Cardinal Ottoboni, in the preface of the published libretto to the first Columbus opera, his *Colombo overo l'India scoperta*, admitted as much: "Con un misto d'Istoria, & invenzione si conduce a fine il Dramma" (Pradelini, p. A3).

The public's acceptance of plot liberties in 19th-century Italy was not much different from what it had been earlier, if the following remark, from a review of Morlacchi's 1828 opera *Colombo*, is any indication. In praising the librettist Felice Romani, the critic writes:

Ma un merito singolare gli appartiene in quest'Opera per l'arte con cui seppe superare le molte difficoltà del soggetto, e pel modo ingegnoso con cui riuscì a interessarvi una finzione che punto non nuoce alla storia, ma bensì la ravviva col grato prestigio

[1] Greek mythology was extremely popular as a subject of early operas; along with Greek and Roman history, mythological topics remained fashionable for roughly the first two centuries of the genre's existence, that is, from *circa* 1595 to 1795.

d'un interesse drammatico.
(*Gazzetta di Genova* 25 June 1828; qtd. Gamberini 3:25).

As we can see, there was always a place in Italian opera for a fictitious "finzione," an intrigue that could heighten dramatic interest and provide predicaments for musical reflection in the form of arias — the very *raison d'être* of opera, in the minds of many.

Toward a bibliography of the Columbian operas

The quest to bring Columbus's operatic legacy under intellectual control is a story in itself. By a combination of both traditional ("print") bibliographic method and contemporary information retrieval using databases such as OCLC and RLIN, it is now (1992) possible to compile a "paper trail" of dozens of published operas, ballets, cantatas, and the like, but also to discern a good half-dozen serious attempts during the last century, either in book or in article form, to do what the present article seeks to do, namely to identify and survey the operas inspired by Columbus — of which, incidentally, the majority (some twenty) were Italian — in as comprehensive a way as possible.

It appears that a Genoese university librarian, Piero Carboni, was the first scholar to publish a substantial book on the question. His *Cristoforo Colombo nel teatro* appeared in 1892, evidently a contribution to the Italian quadricentennial observances of the discovery of the New World. Carboni, whose proper title was "Vice-Bibliotecario dell'Università di Genova," cast his net wide, considering Columbus in all the performing arts. Arguably he stretched his bounds too far with his allusion to "tre bellissime ottave alla scoperta dell'America" in Tasso's *Gerusalemme liberata.* Be that as it may, good old-fashioned 19th-century bibliographers usually wrote with a much greater sense of style — and frequently with more apparent delight in their topics — than their more recent counterparts. Carboni was no exception; he is still both informative and fun to read.

His nine-chapter book is organized not according to the various theatrical genres, but biographically, according to the major episodes in Columbus's life. Thus he uses his first chapter, dealing with Columbus's youth in Genoa, to cite Giovanni Battista Polleri's little-known one-act children's opera *Colombo fanciullo,* published in Florence in 1892.[2] And in his sixth chapter, on Columbus's second and third voyages, the latter ending with the Admiral being brought back to Spain under arrest and in chains, Carboni alludes appropriately

[2] The piano-vocal score was published by G. Venturini with plate no. 5680. It is cited in the RLIN database and *National Union Catalogue, pre-1956 imprints.* It was somehow overlooked by the formidable Franz Stieger, whose *Opernlexikon* is perhaps the granddaddy of all compendia on opera and related works.

to Tristan L'Hermite's drama, *Colomb dans les fers.*

Carboni makes much of the discovery itself, as reflected in his chapters 3 and 4. The author discusses Félicien David's oratorio-like *Christophe Colomb; ou, La découverte du nouveau monde, ode symphonique en quatre parties,* of 1847, with genuine interest (93-101). He also transcribes for posterity the entire argument of an anonymous musical play — possibly an opera whose score has never been found: "Il Colombo, Dramma rappresentato nel Collegio de SS. Geronimo e Francesco Saverio della Compagnia di Gesù in Genova l'anno 1708" (194-209). Whether this plot summary was originally a latter-day *commedia dell'arte* with music, of which only a printed scenario remains, or an opera of which only a synopsis survives, is an open question. Stieger considered it an opera; Carboni calls it evidence of an improvised comedy in the Italian tradition.

Whatever the case, Carboni does succeed in identifying what is still today believed to be the earliest Columbus opera, *Colombo, ovvero l'India scoperta,* premiered in Rome at the Tor di Nona theater in 1691 (Figure 1). He attributes it, half-correctly, to one [Crateo] Pradelini, without realizing that this name is an anagram for "Pietro Cardinale," i.e., the wealthy and prolific Cardinal Pietro Ottoboni, nephew of Pope Alexander VIII.[3] Ottoboni was born in Venice in 1667 and elevated to cardinal at the tender age of twenty-two, which would have been at about the time he penned his naive, youthful opera libretto.

Until recently we were not certain who composed the music.[4] Mercedes Viale Ferrero was among the first to publish an attribution to Bernardo Pasquini (1637-1710),[5] a noted keyboard virtuoso and composer of no fewer than 15 operas, active in the circle of literati and composers in Rome known as the Arcadian academy. Other members of the academy included Arcangelo Corelli and Alessandro Scarlatti; all three were patronized regularly by Ottoboni, who was also an Arcadian.[6]

Despite the excellent musical resources at Ottoboni's disposal, both in composition and performance, fate did not deal kindly with this particular operatic endeavor at its premiere. A contemporary observer, the Marquis de Coulanges (1633-1713),[7] described the opera's unfortunate initial run, marred by

---

[3] He is also the subject of a biographical study by Baroni with the unflattering title *Un conformista del secolo diciottesimo: il cardinale Pietro Ottoboni.*

[4] Marx, in his "Ottoboni, Pietro" entry in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* wrote: "Despite assertions to the contrary, he [Ottoboni] is not known to have composed music himself."

[5] Ferrero, *Storia dell'opera italiana,* pt. 2, vol. 5 (1988): 64. I am grateful to Prof. Robert Stevenson for bringing this attribution to my attention, and to Prof. Malena Kuss for the reference to the appropriate volume and page of the work in question. Music librarians Daniel Zager and Robert Johnson assisted by sending confirming faxes of the pages in question. Prof. Jürgen Maehder has traced the Pasquini attribution back to G. F. Crain's Yale dissertation, *The Operas of Bernardo Pasquini* (1965).

[6] Harper, "Pasquini, Bernardo," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.*

[7] Philippe Emmanuel Marquis de Coulanges, *Mémoires de m. de Coulanges, suivis de lettres*

an outbreak of the plague, in these terms:

Après diverses représentations des deux petits opéra des neveux du pape, qui réussirent assez, le grand opéra . . . tant attendu parut enfin sur le théâtre public de *Torre di Nona.* Mais jamais opéra ne surprit davantage; jamais sujet ne fut plus ridicule ni plus mal imaginé. C'était Christophe Colomb qui, en courant les mers, devient passionément amoureux de sa propre femme. Jamais pièce ne fut plus ennuyeuse, par n'être pas même soutenue d'aucun air qui pût faire plaisir. . . Nous ne laissâmes pas cependant de voir plusieures fois ce maudit spectacle plutôt par oisiveté que par goût; mais il ne dura pas long-temps, . . . car effectivement un bruit de peste, qui vint du côté de Naples, obligea Rome de prendre les précautions ordinaires pour s'en garantir.[8]

Nor has history smiled benevolently on the work. Upon reading the published libretto of *Colombo*, Carboni was moved to write: "è veramente una ben povera cosa" (226). And after describing the plot in disbelief, he added with philosophical resignation:

E si comprende: il buon gusto ancora non c'era, a quei tempi, e quello che a noi sembra oggi grottesco e peggio, allora era bello e interessante. Così va il mondo, e così va il teatro.
(231)[9]

Opera as a genre mercifully underwent many needed reforms (notably libretto reforms) in the course of the 18th century. During this "age of enlightenment," the not-quite-mythic and somewhat enigmatic figure of Columbus evidently was not regarded as a suitable topic for either *opera seria* or the new rage, *opera buffa.* The only staged musical work that Carboni was able to reference for the whole of that century was a musical farce by Vincenzo Fabrizi, *Il Colombo, o la scoperta delle Indie*, produced at Rome during the 1788 carnival season.[10]

Staying a moment longer with Carboni, we find him next devoting a few pages to Francesco Morlacchi's two-act opera, *Il Colombo,* commissioned for

---

inédites de madame de Sévigné, de son fils, de l'abbé de Coulanges... (Paris: J.J. Blaise, 1820).

8 As cited in Ademollo (182-83). Coulanges quotes, in turn, a trenchant response in verse to the opera by the Duc de Nevers: "Nous avons eu ce carneval/ Une pièce très exécrable,/ Faite par Ottobon, poëte détestable,/ Mais, en revanche, un heureux cardinal!/ Quel opéra maudit . . . / Que les transports jaloux de sa femme et de lui/ Font une triste scène!/ Que d'entendre toujours chevroter leur ennui/ M'a causé de mal et de peine!"

9 Carboni had no access to the score; he based his remarks solely on the libretto. A reevaluation of the opera may be in the wind, however, since the University of Maryland opera theater produced a fine lab performance of it in the spring of 1992 (excerpts of which I was able to hear on tape, when they were shared by Robert Stevenson with those attending a Library of Congress symposium, "An Ongoing Voyage: Music," June 4-5, 1992).

10 This work was described as a "farsa a cinque voci per musica." It played at the Teatro Capranica, according to Stieger. Carboni reported being unsuccessful in finding a copy of its libretto.

the June 1828 opening of Genoa's Teatro Carlo Felice. It was called a "melodramma serio" (Fig. 2).[11] It was one of the last works that Morlacchi wrote,[12] but not one of his more felicitous accomplishments, if Carboni is to be believed: "Ma il successo mancò. La musica fu giudicata *dotta*: che è quanto dire *noiosa;* piacque *agli intelligenti*, al pubblico no" (239). Carboni was aware of three other composers who set the same Felice Romani libretto: Luigi Ricci at Parma in 1830, Vincenzo Mela at Verona in 1857, and Felicita Casella at Nice in 1865.[13] In addition to these, Carboni cites the following other settings of Columbus operas, but without explaining how he knew of their existence:

— *Il Colón*, music by Ramon Carnicer, presented in Madrid in 1831 and Barcelona in 1838;
— G. B. Sangiorgio-Rabiti's *Colombo* staged in Parma in 1840;
— *Colombo*, by V. Penco, premiered in Genoa in 1883;
— Angiolini Gaspare's *La scoperta dell'America* (Torino, 1857);
— *Ultima ora*, a dramatic scene for tenor and chorus, music by Luigi Galli (Milano, 1891);
— *Colombo alla scoperta delle Indie*, by Vincenzo Fioravanti;
— Carlo Barbieri's *Colombo*, presented in Berlin, 26 December 1848;
— *Colombo* by Giovanni Bottesini, premiered at the Teatro Tacon of Havana, 1846.

The bibliographic trail of Columbus operas was widened somewhat in the next generation with an article by Alberto de Angelis, published in Italian in 1927 and in Spanish in Buenos Aires in 1930. He not only brought to public attention the anagram on Cardinal Ottoboni's name, but also for the first time cited the account of the 1691 opera's poor initial reception in Rome, recorded as we have seen by the Marquis de Coulanges.

The next student of Columbus's musical legacy was a Portuguese, Alfredo Pinto, whose *Cristovão Colombo (estudo musical)*, of 1934, was but one of several such "estudos" that he produced in praise of famous people.[14] Pinto's

---

[11] The libretto is entitled *COLOMBO, Melodramma Serio*. . . . The librettist, Felice Romani, is named at the conclusion of the "Proemio dell'Autore," iii-ix. Only in a note at the bottom of page x, after the cast of the first performance is given, do we find a composer attribution: "La musica è composta espressamente dal Sig. Cav. Francesco Morlacchi, primo Maestro di Cappella di S. M. il Re di Sassonia." The opera was, in fact, staged in Dresden the following year, as this libretto confirms: *Columbus. Historisches Melodramm in zwei Aufzügen für das Köngl. Sächsische Theater* (Dresden: s.e., 1829). COPY DCLC, Schatz collection.

[12] A complete list of Morlacchi operas appears in Hartwig, "Morlacchi, Francesco (Giuseppe Baldassare)," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

[13] It is unclear whether the composer's name was Caselli (Carboni) or Casella (Stieger). No trace of any other work attributed to her has been found. Carboni failed to identify these other settings of the Romani libretto: Carnicer, 1831; Gambini, 1845; Bottesini, 1847; Barbieri, 1848; and Marcora, 1869. See bibliography by date for details.

[14] Others whom he so honored included *S. Francisco d'Assis* (1927), *Joanna d'Arc* (1917), and even *Vasco da Gama* (1925).

one-page summary of music inspired by Columbus (Fig. 3) misses Ottoboni, since it begins with the Fabrizi comic opera (farce) of 1788, *Il Colombo, o la scoperta delle Indie*. It goes on to mention sixteen other known or suspected compositions on the life of Columbus, supplying precious little by way of particulars, even in the narrative portions of his text.

Eighteen years later, in 1951, Giuliano Balestri published an article on Columbus-inspired music, stating categorically, if without grounds, that Pietro Ottoboni was both "compositore" and "librettista" of the 1691 opera *Colombo o L'India scoperta*. Balestri also related how Verdi was originally asked to accept a commission from the City of Genoa to compose an "1892" opera on Columbus, but had to refuse due to other obligations. The commission eventually found its way to Alberto Franchetti, who produced a very successful opera for the 400th anniversary of the discovery of America. It was premiered in Genoa at the Teatro Carlo Felice, 5 Oct. 1892, and had a nine-evening initial run. When the original conductor, Mancinelli, was suddenly indisposed after the first performance, a young man named Arturo Toscanini was waiting in the wings:

> Alla seconda rappresentazione, per improvvisa indisposizione del maestro Mancinelli assume la direzione d'orchestra Arturo Toscanini, il quale fa "strabiliare", perchè, in una notte, riesce ad apprendere la nuovissima opera e a dirigerla a memoria. (Balestri 35)

Balestri went on to describe briefly other pre-1950 Columbus operas by such composers as Darius Milhaud (1930) and Werner Egk (1942). But it would not be until 1964 that another book dealing explicitly (if not exclusively) with operas on Columbus would see the light of day. H. Earle Johnson's *Operas on American Subjects* features, in an Index of Topics and Locales, the discoverer of America along with such other Americana as "race relations" and "Salem, Massachusetts."

Johnson's thirty-two known or suspected Columbus-opera entries, in alphabetical (not chronological) order, clearly show how he benefited from Sonneck's earlier pathbreaking bibliographic work at the Library of Congress. Yet they still contain a good half-dozen references which are so vague as to merit only a place in the Appendix of the present checklist.

In 1970, about six years after Johnson's work appeared, the first bibliographic utility (OCLC) came on-line, and with it music bibliography was changed forever. In the last twenty-two years over 25 million bibliographic records have been added to OCLC, many millions to RLIN, and an ambitious RISM Libretto Project has been organized in the United States to catalog in exhaustive detail the major collections of opera libretti in this country. As a result, full-text searches of terms like "Colombo," "Colon" and "Columbus" paired with "oper-" have become possible for the first time.

The chronological bibliography concluding this article is an example of

what can be done when New World technology and searching skills are applied to essentially an Old World bibliographic problem. For the first time, credible citations and references to library locations are available for fourteen published (and five unpublished) opera scores, and thirteen published (and two typescript) opera libretti, all directly related to Columbus.[15] We have also identified, by way of contextual information which is far from exhaustive, seventeen cantatas/oratorios/choruses, seven instrumental pieces, and eight plays with music relating to the Admiral.

Thanks to on-line newspaper databases, it has been possible for several years to retrieve, at will, such information as the names of the composer (Philip Glass), librettist (David Henry Hwang), and the title of a Columbus opera not yet produced (as this article goes to press): "The Voyage," commissioned by the Met for its fall 1992 season.

As regards the operas and musicals so far not located (and apparently never published), we are not much better off today in our efforts to document them than we might have been in Carboni's era. Of the two dozen "opera references" uncovered in this retrospective, about half are carried in the checklist as probably credible, and half in the appendix as problematic. Slow progress is being made in indexing the 19th-century music periodicals — the very sources that so often informed Stieger and Schatz, the prime purveyors of these "references."[16] But how much can one expect when dealing with reports of unpublished operas? Historically, relatively few operas ever made it into print, let alone past their initial performances. This circumstance should not exclude their being noted, at least, in a study of this nature.

Three Italian "Colombo" opera synopses: "mitologia all'italiana"

i) The Ottoboni libretto (1690)

Ottoboni's implausible 1690 libretto, *Il Colombo, overo l'India scoperta*, begins with Columbus's fourth voyage (May 1502), during which it was known that he landed on *terra firma* — the South American continent. Ottoboni imagines that

---

[15] The published scores would be: 1828 (Morlacchi, excerpts), 1857 (Mela), 1892 (Franchetti), 1892 (Polleri), 1892 (Pratt), 1893 (Llanos y Alcaraz), 1920 (Soutullo Otero), 1927 (Dressel), 1930 (Milhaud), 1939 (Zador), 1942 (Egk), 1953 (Nielsen), 1976 (Offenbach), and 1986 (Balada). The unpublished scores so far are 1691 (Pasquini), 1831 (Carnicer), 1991 (Gamberini), 1992 (Glass) and 1992 (Michal). The published libretti would be 1691 (Ottoboni), 1815 (Darondeau/Pixérécourt), 1828 (Morlacchi/Romani), 1829 (Ricci/Romani), 1848 (Barbieri/Romani), 1859 (Beckel), 1883 (Penco/?), 1892 (Franchetti/Illica), 1893 (Caryll/Sims & Raleigh), 1905 (Stayner), 1927 (Dressel), 1930 (Milhaud/Claudel), and 1981 (Van Fossen/Swortzell). So far the unpublished libretti would be 1992 (Hwang) and 1992 (Staiger).

[16] The works of both authors are cited in the checklist that concludes this essay. The RIPM project, *Repertoire International de la Presse Musicale*, is well under way, complemented by such indexes as Gamberini, *La vita musicale europea del 1800: archivio musicale genovese*.

the Admiral has reached "Peru," just off the "Città di Motenzuma [sic], Capitale delle Riuiere Occidentali." Columbus's fictitious wife Anarda is with him, as is his son Fernando.

In Act I, they set off toward shore in a long boat, with trumpeters (Fig. 4), which gives occasion for an "Aria con tromba", sung by Fernando. They are soon surrounded by "Mostri" and "Donzelle, orride in parte, e belle." Columbus recognizes the sea creatures as "Sirene infide" whose song lulls mortals to sleep and lures them to their doom; he sings of his own kinship to Ulysses.

A group of water-borne sirens surrounds the skiff (Scene 2), causing Anarda to fall asleep. Cries of "a battaglia, a battaglia" ring out (imagine here the trumpets and drums!), and a fight begins. In Scene 3 the goddess Fortuna descends from above, in a wheel (what would high Baroque opera be without at least one such divine intervention via a mechanical descent?) and orders a truce, dismissing the sea creatures on the grounds that the "memory" of Columbus to future generations demands his safe passage.

The scene changes to Indian Emperor Ginacra's council chamber, where he warns the noble savages gathered of a "grave, e novo cimento," and seeks their advice. Their long and inconclusive reply (a chorus) alludes to Jove (!) sustaining the merciful. Prince Guascar, who loves Ginacra's daughter, Tendilla, is dispatched to observe the foreigners.

Meanwhile, back by the shore, Columbus and Anarda sing of their mutual love, ending in a duet. Fernando now enters, singing that he has been smitten with love for the native princess Tendilla. Presently Columbus's servant, Giumbé, enters with two live camels burdened with Columbus's gifts to the Emperor of Peru. The Europeans unload the camels, each taking a gift, and with these create a ballet. Monkeys in the trees "ape" the behavior of the Europeans, joining in the dance intermezzo that ends Act I.

In Act II, Emperor Ginacra falls in love with Anarda. Colombo, entering and hearing Ginacra's protestations, seeks to explain to Ginacra the difference between "Amor giusto" and "ingiusto," but this lesson is lost on the Emperor, who insists on having Anarda come to his city. Colombo and Anarda reflect on their predicament; they exit. Tendilla and Guascar have an unrequited love scene, each with an aria, then a duet.

In the temple courtyard we see a flat altar on which no idols rest. Giumbé leads Anarda in for a "sacrifice." She sings of her marital fidelity with the aria "Catene adorate."[17] Ginacra has her placed standing on the altar (Fig. 5) and offers her his heart. When she declines, he gets angry and decides Anarda is a devil, not a goddess after all, and has her chained and thrown into prison.

Back at the ship, Colombo has a solo scene of anger and determination. Fernando sympathizes, and decides to run off and try to defend his mother. Giumbé, the native interpreter, then enters to announce that Emperor Ginacra

---

[17] Pre-Columbian cultures did not have iron or chains.

wishes to see the many "gallant styles of dress" among the foreigners who have come. A procession of Europeans enters; they exhibit "tutte le novità . . . pennacchietti sul cappello . . . nastri. . . ." At the intermezzo ending Act II we see — what else? — "Varie nazione europee vestite alla loro moda . . . in ballo."

Act III opens with Anarda chained to a rock in a horrid prison. Columbus steals in, sings a small *da capo* aria, then is advised by Giumbé, the guard, to go hide on the roof of the prison. There he observes Emperor Ginacra, who enters with lanterns to check on Anarda. She convinces him that he should fight Columbus in mortal combat for her hand. Anarda's chains are removed, Ginacra sings an exit aria and departs. After watching this in disbelief, Columbus leaps down to the stage, tumbling with Anarda to the ground.[18] In a duet with Anarda, he accuses her of infidelity ("Ecco morto il Colombo . . ."). But she explains her clever plan to wear Columbus's armor and fight the emperor herself, thereby sparing Columbus's life and assuring him of her fidelity to the end, no matter what the outcome.

After several more scenes between Fernando, Tendilla, and Prince Guascar, Columbus ponders his situation and decides to offer himself in disguise as a surrogate to fight for the Emperor. He dispatches Giumbé as an intermediary to arrange this.

The scene changes to a fenced arena with pavilions and bleachers. Anarda, disguised as Columbus and with a half-closed helmet,[19] enters and invokes her spouse's blessing. Columbus, plumed and bearing Ginacra's royal standard, enters majestically from the other side, visor closed (Fig. 6). Anarda closes hers; they start swinging at each other, singing the duet "Che tormento . . .," "Che furore . . .," (then, together) "Io mi sento dentro il core."[20]

Columbus is knocked down by a blow to his side. He declares, "Amico, hai vinto," and lies wounded, motionless. Anarda vaunts her victory by boldly raising her visor and her opponent's. She is stunned to see Columbus lying wounded at her feet. She exclaims, "Che vedi Anarda? Oh' Dio!"

Ginacra, outraged, cries for revenge against the person who lost in his stead; Giumbé weakly declares, "Il negozio è andato male." But once the identities and goals of the combatants are made clear, Ginacra has a change of heart and restores Anarda to Columbus. The latter now starts to move, rises, and joins Anarda in a love duet.

In the closing scene, Tendilla tells her father that she wishes to "tie the

---

18 The stage directions read, " . . . si getta [sic] il Colombo dall'alto delle Carceri in terra a' piedi della Moglie, che nel raccorlo fra le braccia impedisce la forza della caduta, ambidue precipitando in terra" (73).

19 Not as implausible as one might think, considering that the role of Anarda would have been taken by a male soprano (castrato).

20 It is most unlikely that they would have sung this duet with full visors closed. The frontispiece to Act III (Fig. 6) suggests that they were unmasked, possibly facing the audience instead of each other.

eternal knot," but can't bear to choose between Prince Guascar and Columbus's son, Fernando. Ginacra awards Guascar to Tendilla in the end; Fernando sings the final aria, "Se Virtù cimenta un core / La Vittoria ancor gli dà./ Non è bello mai l'onore,/ Se pugnando no si fà;/ Se Virtù & c. [Da Capo]. . . ."

ii) The Romani libretto (1828)

Columbus's fourth voyage, during which he was, in fact, stranded in Jamaica, is the setting of Romani's libretto. As Act I opens, two "Cacico" Indians, Zamoro, from "Aiti" (= Haiti) and Jarico, of Jamaica's Maïma tribe, are joined by a chorus of Indians singing about how the enemy Spaniards have terrorized the natives of the islands. Zamoro declares his love for Jarico's daughter, Zilia. The Indian tribes depart, swearing death to the Spaniards. Alone, Zamoro and Jarico continue singing, the latter commenting on the horrible death that his tribe imposes on traitors.

Hunters and huntresses now appear, accompanied by Zilia, who sings of her benevolence toward strangers. She stays with Zamoro and Jarico as the hunters depart. Her father now announces to her that she is to be the wife of Zamoro, and thereby to form an alliance with the Haitians against the Spaniards. She protests, but is silenced by Jarico. She sings of her love for another — one from the East, who will defend her against the cunning Zamoro: "Di te più forte/ L'ispana sorte,/ Saprà difendermi/ Dal tuo furor."

The scene changes to Columbus and his crew in their fortified, beached ships at the water's edge. The crew sings of despair at not being able to leave, or of ever being rescued. Columbus exhorts them to trust in God's plan, and wait for the Cuban garrison to send relief. Then strange music is heard ("suon de' barbari stromenti") as Indian women appear from the woods bearing food; the soldiers quickly exchange trinkets for the food. There is dancing, and Fernando (Columbus's son) appears, looking pleased. Zilia approaches him, to warn him to flee with her now, before nightfall, to avert a disaster; Fernando declines. After an ardent love duet, he grasps Zilia and brings her into the Castilian camp.

As evening falls, we see Indians with Jarico in a clearing near the Spanish stronghold. As they pray for victory, cannon shots ring out in the distance. Presently Zamoro and his warriors enter with a tale of a surprise attack by Columbus and his men, who were forewarned. Shortly thereafter Columbus and his soldiers appear, ordering the Indians to surrender or die. They refuse. Zilia then throws herself between the warring factions, begging to be killed in place of the others. The Indians denounce her as a traitor and step back. In an ensemble chorus, they call for her death, while the Spaniards call for mercy for Zilia. Columbus again threatens the Indians with devastation, and the act ends on a note of general consternation.

In Act II, which opens in Columbus's quarters, a head count reveals that the admiral's son, Fernando, is missing. Presently a delegation of Indians led by Zamoro appears, offering to exchange Fernando for Zilia. Columbus refuses,

having given his word to defend Zilia ("Io promisi alla vergine oppressa/ Nel mio campo difesa e sostegno"). Zamoro warns Columbus that the funeral chant is being sung already, and Fernando will be sacrificed. Columbus declares that this innocent blood will not be shed. Zamoro states that the moon rising that very night will bear witness to his death. Columbus counters that the moon itself will be extinguished, bringing death to all the Maïma:

> Guai tre volte! Guai per voi! . . .
> Saran morti i raggi suoi,
> E la pallida sua faccia
> D'atro vel si coprirà.

The scene changes to the Indian village, where the prisoner Fernando is singing a lament. As the chieftains are about to lead him away, suddenly Zilia appears, imploring that they shed her blood instead of his. She is seized and Fernando is sent away, despairing. Zamoro is put in charge of Zilia. He sings of his continuing love for her, and offers to let her escape with him to distant shores. She refuses. To the sound of funeral chanting, she is led away to the sacrificial grotto. As the moon slowly rises, a lengthy ritual of judgments upon Zilia, invocations, and farewells unfolds.

As Zilia begs a final pardon, Columbus, Fernando, and the Spaniards arrive and order a halt to the sacrifice. When challenged by the natives, Columbus orders the moon to withdraw her light, and the lunar eclipse begins. Choruses of stunned reactions on the part of both Indians and Spanish ensue, Zilia and the Spaniards singing "Dipende da questo/ Momento funesto/ La pace, la vita,/ La speme, l'amor."

Unconvinced, Zamoro again calls for the sacrifice, but Columbus condemns his barbarity. At that moment cannons are heard in the distance, and a Spanish fleet is seen arriving. This finally persuades the Indians, who submit and stand in solemn witness as Columbus, reinforced by the newly arriving Spanish troops, plants both the flag and the cross with these words:

> E tu popolo feroce,
> Tu redento dall'error,
> Ti ripara all'alma Croce,
> Vieni all'ombra dell'amor.

iii) The Illica libretto (1892)

Act I of Illica's opera (set in 1487) opens in the courtyard of St. Stephen's convent in Salamanca. Soldiers sing disparagingly of how the queen is protecting Columbus. Trumpets announce the arrival of the court counselors, led by Cardinal Talavera; they process into the chamber. Three pious pilgrims ("Romei") then appear, their destination Jerusalem, and people beg them to sing

"the ancient legends." They sing of a vision of a holy man taking a long sea voyage, who discovers a resplendent shore ("Un lido d'or . . . fiammeggiante di gemme. . . .").

The cynical Don Roldano Ximenes, confidant of the queen's confessor (Talavera), ridicules their folly and sings an aria of the terrors of the sea: monsters, and certain death. This sways the people back to his side. Then the counselors emerge from their chamber singing a hymn, their business done. The crowd calls for Columbus, and when he appears somberly at the door, they comically mock his theory of a round world:

> La cosa è manifesta
> ognuno omai ci crede!
> Un popolo ha la testa
> ove un popolo ha il piede!

Guevara, captain of the queen's guards, now enters and reprimands the crowd for making noise while the queen is praying. They piously disperse; Columbus thanks Guevara for his rescue. In a solo scene, Columbus sings of his deep despair, dropping his head into his hands. Just then he hears the angelic voice of Queen Isabella, whose aria, "Dalle serene plaghe dei cieli," soothes Columbus. He and she meet and have a musical dialogue, in which she confides in him her dream of his finding a glorious distant shore across the ocean. Act I ends with an inspiring duet, during which she gives him her diadem to purchase the ship he will require.

Act II moves us to 1492, aboard the Santa Maria, the Pinta visible in the background. Matheos, a surly first mate, curses the wind blowing them to an uncertain fate. From the Pinta, the three pilgrims ("Romei") are heard singing their faithful refrain. Matheos, back on the Santa Maria, terrifies his crew with accounts of how the ship's compass is deviating. Rolando knocks on the Admiral's door to alert him to the grumbling crew's anxieties. He responds with a reassuring aria ("Error fatale - che la stella polare sia securo segnale. . . ."), explaining that the north star itself is not fixed, but rather fickle like a human lover. This pacifies the crew . . . until they fetch a broken mast from the sea. Roldano uses this as an occasion once again to undermine the crew's confidence.

As the Santa Maria rotates on stage, the crew disappears and Columbus is left alone on the poop deck, where he sings a soliloquy of doubt, then of hope. Soon bells toll, calling the crew to evening prayer. Three Dominican friars lead the crew in a "Salve Regina." At the same time, *sotto voce*, Roldano conspires with several knights to mutiny. The insurrection begins just as the friars finish their hymn. As the crew are about to seize Columbus, he looks off into the distance, causing others to do the same. They soon spy land; a cannon is heard from the Pinta. Columbus and the friars sing a "Gloria in excelsis Deo!"

Act III (1503) is set near Xaragua, on the banks of a sacred lake.[21] A fleeing Indian, wounded, is pursued by greedy Spanish soldiers. He falls; his daughter Yanika tries to help him, but it is too late; she curses the Spaniards, who retire. Her call for help is answered by a large group of Indians who arrive as the wounded man dies. They surround Yanika and commence their funeral chant. Some warrior Indians ("cacichi") call for blood revenge.

Queen Anacoana arrives on a bamboo boat, her retinue singing and fanning her. She looks at the body; the Indians again call for revenge. She says "No! The time is not right." The old men ("Vecchi") remind her gravely of how much harm the Spaniards have already done. The body is brought into the temple, and dancing begins. Anacoana, in love with Roldano, confides in the old man her premonition that Columbus will come back to her island and punish Roldano. Presently her fear comes true, as trumpets in the distance announce Columbus's arrival. The Indians retire to the forest to watch his meeting with Roldano. Columbus banishes Orben, Roldano, Marguerite, and Diaz, leaving Guevara in charge to bring them back to port.

Anacoana has her dancers distract Guevara, then she herself walks up to him, asking him what he is seeking. He says "Una visione! Una fanciulla strana!," and recounts seeing a beautiful nude Indian maiden. Anacoana reckons this to be her daughter, Iguamota, whom she beckons to come forth. When Iguamota sees Guevara again, the two fall in love, much to Anacoana's chagrin. Guevara forgets his prisoners, who escape during his duet scene with Iguamota. Distant noises alert them to the arrival of Governor Bobadilla's ship from Spain, but when Guevara tries to return to Columbus, Iguamota clings to his legs and won't let him go. Roldano and his conspirators join Bobadilla in taking Columbus prisoner, and Roldano denounces him. A fight breaks out, but Columbus restrains his men. Columbus throws down his sword, stretches out his arms to Bobadilla, and proudly calls for chains to be placed on him: "Alle catene porgo le mie braccia. . . . A me le catene, sacre catene che la gloria mia faranno gloria immacolata e eterna!"

The Epilogue takes place in 1506, in the crypt of the kings of Castile, at Medina del Campo. Guevara enters this royal dwelling ("De' nostri Regi l'ultima dimora è questa. . . .") with an old and infirm Columbus. As the sun rises, some friars pass, leaving the door to the royal palace open. Guevara exits through the door to fetch the queen, as the friars chant the *Requiem.* Young girls enter with flowers, telling Columbus that they are mourning the Queen of Castile, Isabella, buried in a nearby tomb. Columbus then begins to hallucinate, seeing now Genoa ("sull'orizzonte ardita e bianca, nel cielo freme Genova superba"), now his ship, now the bloody shores of New Spain. His last wish, sung tenderly to Guevara, is that his chains be buried with him:

---

[21] Act III is omitted in some performances, as noted in the English/Italian libretto (tr. Elkin) published in 1913.

Sulle mie gelide ossa
porrai le mie catene.
Le mie catene accanto
riposino al mio cuore,
così sia eterno il pianto
e eterno il mio dolore.

Columbus dies, commending his soul to his maker.

Envoi

Each of the foregoing libretti, in its way, embroiders the historical record of Columbus's voyages with added layers of amorous intrigue wholly ungrounded in fact. The dramatic interplay between men and women — love triangles in particular — seem to have been an essential ingredient of Italian opera from the start. If history did not supply such intrigues, the Italian librettist's job would have been to create them.

Very articulate in this respect was Felice Romani, in the preface to his 1828 libretto pictured in Fig. 2. He wrote that the first duty of a librettist working on the Columbus saga would have been to present the hero's most worthy aspects, his most glorious and best known achievements.[22] The greatest of these was obviously Columbus's discovery of the New World and the dangers he faced and overcame in so doing.

But while such facts were suitable for the poet, Romani felt that they were not so for the dramatist. The dramatic author required a situation in which love, "the passion more than any other favored by music," could take root — hence the intrigue he devised between Zilia and Fernando.[23] As for Columbus, Romani placed him in a predicament that alluded to the mythological underpinnings that nurture the very root of opera itself, likening the shipwrecked admiral's situation during the fourth voyage to that of the legendary Philoctetes, abandoned on the island of Lemnos by the Greeks on their way to Troy, but eventually rescued by Odysseus:

[L'illustre Genovese], insidiato da' suoi stessi seguaci, lotta coraggioso colla sua mala fortuna, e maggiore di Filottete, che deserto in Lenno impreca la vendetta degli Dei sui colpevoli Greci, soffre invece senza mormorare l'abbandono de' Castigliani, disarma i selvaggi colla sua virtù, e . . . trionfa d'ogni ostacolo. . . .

---

22 "La prima e la maggiore di tutte fu quella di presentare l'eroe nell'aspetto più degno di lui, nella situazione più gloriosa, e nel tempo istesso più nota agli spettatori."

23 "Ma soggetto gli è questo, che quanto conviene al poema che racconta, altrettanto sconviene al poema che rappresenta. L'autore drammatico ha d'uopo d'un nodo che ravvicini tutti i personaggi, e di un'azione in cui campeggi l'amore, passione più d'ogni altra prediletta dalla musica."

And as was the tradition, established with the very first Columbus-inspired opera, and certainly preserved in the many that followed, the action of necessity proceeded to its conclusion "con un misto d'Istoria, & invenzione."

Operas and Other Selected Musical Works on the Life of Christopher Columbus: A Checklist

The aim of this chronological bibliography is to identify as fully as possible all Columbus-inspired operas, whether *published* (as libretti and/or scores) or simply *referenced* in secondary sources. In many cases it has been possible for the first time, thanks largely to the U.S.-RISM Libretto Project, to identify and cite the published works fully, with sigla for library locations. In other cases, where publication has not been established, the references will only be as good as the secondary sources on which they are (of necessity) based; when possible, I point out inconsistencies among the latter. The *composer* is favored as the main entry (the librettist if the libretto was set only once), followed by title, then information on librettist, publisher, location of copies, occasional annotations, and a word on how the entry was substantiated. The following abbreviations are used:

Form abbreviations
DM - drama with music, musical revue
OFS - opera full score
OL - opera libretto
OR - opera reference, as cited
OVS - opera piano-vocal score

Library locations
CTYS - Yale University Music Library
CUBG - Libraries at U of California, Berkeley
DCLC - Library of Congress, Washington, DC
MAHS - Loeb Music Library, Harvard U
MIUG - Hatcher Library, U of Michigan
NYHR - New York Historical Society
NYPG - New York Public Library
PAUG - U of Pennsylvania Libraries
UTBG - Brigham Young U Libraries

Bibliographic abbreviations
Gamberini - *La vita musicale europea del 1800: archivio musicale genovese.* Genova: 1989.
Johnson - H. Earle Johnson, *Operas on American Subjects.* New York: 1964.

Loewenberg - *Annals of Opera, 1597-1940*. Totowa:1978.
NUC - *National Union Catalogue, pre-1956 Imprints*.
OCLC - The Online Computer Library Center database.
RLIN - The Research Libraries Information Network database.
Sartori - *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*. Cuneo: 1990- . 4 of 5 vols. publ. so far.
SchatzL - The Schatz libretto collection, Music Division, DCLC.
SchatzT - The Schatz manuscript "Titelkatalog," Music Division, DCLC.
Sonneck - *Catalogue of Opera Librettos Printed Before 1800* (Washington, DC, 1914/r1967).
Stieger - Franz Stieger's *Opernlexikon*. Tutzing: Schneider, 1975.
UKBP - British National Bibliography.

Also included in this list, by way of contextual information and in smaller typeface, are selected references to non-operatic musical works on Columbus (ballets, cantatas, symphonic odes, etc.). While space does not permit their exhaustive listing, it is hoped that those which have been cited might provide a useful sidelight on the three centuries of operatic activity which form the core of this chronology.

At the end there is a section of ten truly problematic references to alleged Columbus operas, headed "Appendix. Undated and/or Unverified References." These represent mostly loose ends gleaned by Stieger or Johnson, evidently from press reports.

Of the approximately four-dozen operas on the Columbus story (not counting those in the Appendix), about twenty are Italian; they are highlighted in this list with dates in boldface.

1691 (OL, Italian) [Ottoboni, Pietro Cardinal.] *Il COLOMBO overo L'INDIA SCOPERTA, dramma per musica dedicato all'Illustriss. ed'Eccellentiss. Sig. Principeßa D. MARIA OTTHOBONI. Da rappresentarsi nel Teatro di Tor di Nona L'Anno M.DC.XCI [coat of arms] Ad istanza di Francesco Leone Libraro in Piazza Madama*. Roma: Per Gio: Francesco Buagni, M.DC.XC.

COPY: SchatzL #7371. Referenced by Carboni and most subsequent writers. OCLC # 6632031 and 14228488. Sartori no. 5907 cites European locations as well.

(OFS) [Pasquini, Bernardo.] [*Il Colombo overo l'India scoperta*] Music attributed to Pasquini by G. F. Crain, in *The Operas of Bernardo Pasquini* (Diss., Yale University, 1965). (I owe this information to Jürgen Maehder.) COPY: Contrary to Loewenberg ("Music lost."), a score of this opera

is in British Library, additional ms. 16153. (Thanks to Prof. Margaret Murata for this information.) When this essay went to press, Jürgen Maehder informed me that a critical edition of this opera had just [July 1992] been prepared by Ulrike Feld, and a professional performance and CD recording were to be undertaken.

1708 (DM) *IL COLOMBO, Dramma rappresentato nel Collegio de SS. Geronimo e Francesco Saverio della Compagnia di Gesù in Genova l'anno 1708.*

COPY: A transcript of the plot (scenario) of this drama, which calls for music and dancing, is provided in Carboni, *Cristoforo Colombo nel teatro* (1892): 196-209. He describes it as a *commedia dell'arte* scenario. Referenced also in Stieger.

1741 (OR) Rousseau, Jean-Jacques. *La découverte du nouveau monde.*

COPY: Not located; music presumed lost. Cited in *The New Grove Dictionary...* among Rousseau's stage works as a 3-act *tragédie lyrique* performed at Lyons in 1741. Text (London: Bouber, 1776) printed in J. J. Rousseau, *Oeuvres complètes,* ed. Bernard Gagnebin & Marcel Raymond (Paris: Gallimard, 1964), vol. 2, 811-841. (Thanks to Prof. Jürgen Maehder for this reference.)

1783 (OR) *Columbus; or, the Discovery of America.*

COPY: Not located. Cited without attribution by Sonneck, who found a reference to its having been produced in Baltimore, 21 March 1783. Johnson repeats this information (27), but creates confusion by later attributing this opera (falsely) to one Victor Pelissier (82).

1784 (ballet) Rossetti, Ant.[onio]. *Colombo nell'Indie.*

COPY: Not located. Stieger cites this work, attributing the music to Ant. Rossetti, the text [choreography?] to Dom.[Domenico] Lefevbre; premiered Naples, Aug 1784, Teatro San Carlo. Regarding Lefevre, see 1788 Brunetti production below.

1788 (ballet) Brunetti, Antonio. *Il Cristoforo Colombo nell'Indie, ballo eroico tragico,* referenced as the "Primo ballo" in the opera *Il Bertoldo: dramma giocoso per musica...* Firenze: Nella stamperia già Albizziniana da S. M. in Campo, 1788. [2], 64 p.

COPY: SchatzL; cited in RISM. The *balli* are listed (p.3.) following the statement: "Inventore e direttore dei balli il Sig. Domenico le Fevre..." Verso of t.p. states: "La musica è tutta nuova del Sig. Antonio Brunetti maestro di cappella pisano.

1788 (OR) Fabrizi, Vincenzo. *Il Colombo, o La scoperta delle Indie.*

COPY: Not located. Described as a "farsa a cinque voci per musica." Stieger identifies M.[Michele] Mallio as the author of the text, and places the premiere in Rome, Teatro Capranica, during the 1788 carnival season. Sartori (*I libretti italiani a stampa...*, vol. 2: 159) relates it to the libretto *La Tempesta o sia da un Disordine ne nasce un Ordine* (Roma, 1788), about which more information will be available when vol. 5 is published.

The following clustered citations, 1794-1800, include three American tricentennial musical plays based on the following British play by Thomas Morton: *Columbus: Or, a World Discovered; an Historical Play; as it is Performed at the Theatre Royal, Covent-Garden.* Second edition. London: W. Miller, 1792. 4 p.l., 66, [3] p.

COPY: DCLC, call no. E120.M88.

1794 (DM) Reinagle, Alexander. *Columbus: or the Discovery of America* . . . Boston: William Spotswood, 1794. 2 p. l., 52, [3] p.

COPY: DCLC, call no. E120.M885. First performed at London, 1 Dec 1792. Cited here because performed with incidental music by Alexander Reinagle, Philadelphia, New Theatre, 21 Jan 1797.

1797 (DM) Hewitt, James. *Columbus — a world discovered.*

COPY: Not located. Stieger reports that it was a drama by Thomas Morton with music by James Hewitt, premiered in New York, 1797. Johnson states, "Composed in 1799."

1797 (march) Reinagle, Alexander. *Indian march, of the much admeired [sic] American play caled [sic] Columbus. Arranged for the piano forte.* Philadelphia: C. Hupfeld, [between 1797 and 1799]. 1 leaf

COPY: DCLC, ICN. Stieger states that the drama "Columbus — a world discovered" was on a book by Thomas Morton. It was premiered in London, 1 Dec 1792, and in America at Philadelphia, 20 Jan 1797.

1800 (DM) Hagen, P. A. van. *Columbus — the discovered America.*

COPY: Not located; listed by Stieger as a drama on a text by Thomas Morton [see above] with music by P. A. van Hagen, premiered Boston, 1800.

1810 (DM) Blumenthal, Joseph von. *Columbus.*

COPY: Not located. Stieger attributes the text to Klingemann, and places the premiere in Vienna, Theater an der Wien, 1 Oct 1810, evidently on the basis of press notices.

1815 (DM) Darondeau, Henri. *Christophe Colomb; ou la découverte du nouveau monde. Mélodrame historique en trois actes, en prose et à grand spectacle, par R. C. Guilbert de Pixérécourt, représenté pour la premiere fois à Paris, sur le Théâtre de la Gaité, le 5 septembre 1815. Musique de M. Darondeau.* Paris: Barba, 1815. 100 p.

COPY: DCLC; other locations cited in NUC. Jürgen Maehder signaled this as the first libretto to make use of some native American words (as reported in "Admiral of the Opera Too," *The Washington Post* 29 Feb 1992: D, p. 1, col. 1).

1828- (OL, Italian) Morlacchi, Francesco. *Colombo, Melodramma Serio in due atti da rappresentarsi nel Teatro Carlo Felice la Primavera del 1828 alla presenza delle LL. MM.* Genova: Litografia e Tipografia Ponthenier, 1828. ix, 10-53 p.

COPY: DCLC, SchatzL #6645. Librettist identified as Felice Romani on p. ix; composer cited on p. 10 as "Sig. Cav. Francesco Morlacchi, primo Maestro di Cappella di S. M. il Re di Sassonia." Loewenberg gives the premiere of this opera as Genoa, 21 June 1828. "In Italian also, Dresden 2 May 1829; Leipzig 25 May 1830; revived Genoa Spring 1839; Seville June 1839."

(OL, Italian & German) Morlacchi, Francesco. *Colombo, Melodramma Serio in due Atti da rappresentarsi nel Reale Teatro di Sassonia = Columbus, Historisches Melodramm in zwei Aufzügen für das Königl. Sächsische Theater.* Dresden: s.e., 1829. 109 p. Libretto in Italian and German on facing pages.

COPY: DCLC, SchatzL #6646.

(OVS selections) Morlacchi, Francesco. *Il Colombo del Cavaliere Morlacchi.* Milano: L. Bertuzzi, [ca.1830]. COPY: CUBG, acc. to RLIN & OCLC. Contains: (1) Scena e duetto: Ah ti trovo al fin. (2) Scena e cavatina: Dove fuggite. (3) Recitativo e cavatina: Maggior di nostra speme. (4) Non pensar.

(5) I tuoi sensi. The last two numbers (with Italian & German words) have the imprint "Dresden, Verlag der Meserschen Kunst und Musicalien Handlung."

DCLC has a vocal score of the Scena e cavatina, "Ei verrà Compagni il giuro," publ. "Firenze presso Ricordi Pozzi e Co." and "Milano presso Giovanni Ricordi" in the *Collezione di arie e cavatine per basso e baritono*, M1507.C73A6, v.10.

DCLC also has several score excerpts publ. "Presso Breitkopf e Härtel in Lipsia" in the collection labeled M1508.

1829 (OR) Fioravanti, Vincenzo. *Colombo alla scoperta delle Indie.*

COPY: Not located. Stieger calls it a 2-act opera and puts the premiere in Naples, Teatro La Fenice. SchatzT provides identical information. Cited also by Carboni in 1892, Pinto in 1934, and Johnson in 1964, who states, "Composed about 1828. Vocal score published in Milan by Lucca, 183-."

1829 (OL, Italian) Ricci, Luigi. *Colombo: melodramma serio, da rappresentarsi in occasione della Grande Apertura del Nuovo Ducal Teatro di Parma.* Parma: Dalla Stamperia Carmignani, 1829. xvi, 38 p.

COPY: DCLC, SchatzL #8751. Libretto by Felice Romani.

1831 (OR) Carnicer, Ramon. *Cristoforo Colombo.* Autograph ms. and two copies of the full score, plus all the parts.

COPY: Madrid, Biblioteca Municipal (Biblioteca del Ayutamiento), Música 476-480. Stieger correctly credits F. Romani with the libretto of this 2-act opera, and puts the premiere in Madrid, at the Teatro del Principe, on 12 Jan 1831. SchatzT agrees. Cited by Carboni. Loewenberg calls it "First *Columbus* opera written by a Spanish composer." Johnson adds, "It was produced in Havana also in 1831," and cites it under its Spanish name, *Cristóforo Colón.* [Thanks to Prof. Jürgen for this information.]

(OL) [Romani Felice.] *Colombo, melodramma serio in due atti // Cristobal Colón, melodramma serio en dos actos, que se ha de representar en los teatros de esta corte.* Madrid: I Sancha, "Dicembre de 1830." (Thanks to Prof. Jürgen Maehder for this reference, together with the information that "a manuscript copy of Romani's printed libretto for Morlacchi," is in Madrid, Biblioteca Municipal [Biblioteca del Aytamineto, 1-196-27].)

1832 (ballet reference) Monticini, Antonio [choreographer and composer?]. *Cristoforo Colombo alla scoperta del Nuovo Mondo.*

COPY: Not located. Performed at the Teatro Carlo Felice, Genoa, 15 Feb 1832, as reproduced in Gamberini, III, 67-68.

(ballet libretto) Monticini, Antonio [choreographer and composer?]. *Colombo all'isola di Cuba, azione mimica di mezzo carattere in quattro parti, di Antonio Montecini, da rappresentare nell'I. R. Teatro alla Scala l'autunno dell'anno 1832.* Milano: Luigi di Giacomo Pirola, 1832.

COPY: Parma, Archivio Capitolare (Thanks to Prof. J¨ürgen Maehder for this reference).

1834 (OVS excerpt) Thomas, Ambroise. *Scena e duetto: parole sopra un tratto della storia di Colombo.* 1 score (70 p.), holograph, in ink. On t.p.: Rome, août 1834. For soprano, tenor and orchestra.

COPY: CTYS, acc. to RLIN

1835 (overture) Wagner, Richard. *Christoph Columbus — Ouverture.* Composed Magdeburg, Jan 1835; first perf. 16 Feb 1835; published in the set: *Vier Ouvertüren für Orchester zum ersten Male herausgegeben von Felix Mottl: König Enzio; Christoph Columbus; Polonia; Rule Britannia.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, c1908. Plate no. Part. B. 2091.

COPY: DCLC, PAUG, NYPG. Kalmus reprint [1980?] at MAHS, etc. This youthful work was composed when Wagner was 21, and had just been appointed to his first conducting job with the Heinrich Bethmann theatrical company, Magdeburg.

1840 (OR) Sangiorgio-Rabiti, Giovanni Battista. *Colombo.*

COPY: Not located. Stieger gives the author as "Sangiorgio-Rabili," and places the premiere at Parma in 1840. SchatzT gives the composer's name as "Giovanni Battista Rabiti Sangiorgio." Carboni (1892) simply gives the author as "Sangiorgio."

1845 (cantata) Donizetti, Gaetano. *Cristoforo Colombo.*

COPY: Naples, Conservatorio di Musica. For baritone and orochestra. Premiered Paris, Opéra, in March 1845 for the benefit of P. Barroilhet, acc. to *New Grove Dictionary.* (Thanks to Prof. Jürgen Maehder for calling this reference to my attention. He adds that it was "given at La Scala/Milano as a ballet [during July 13-17]; some pages were published in facsimile in the Scala program book.")

1845 (cantata) Gambini, Carlo Andrea. *Il Colombo.*

COPY: Not located. A press report in *Espero* (2 Aug 1845) describes an "accademia musicale" given by "Maestro Andrea Gambini" (Genoa, 29 July) in which this work, for soloists, chorus, and piano (in place of orchestra), was performed to much acclaim. It was a setting of the Felice Romani text. (Gamberini, IV, 176-77) Cf. 1852 entry below, a work on the same subject.

1847 (OR) Bottesini, Giovanni. *Cristoforo Colombo.*

COPY: Not located. Stieger credits F. Romani with the libretto and puts the premiere in Havana's Teatro Tacon, during carnival 1847. SchatzT agrees with this but calls the work a "melodramma serio." Carboni (1892) cites it in passing as having been premiered in "Avana" in 1846. Johnson gives Ramon de Palma as the librettist of this one-act opera for three singers (of which Columbus is a baritone) citing Tolón and Gonzáles' *Operas Cubanas y sus autores* (Havana, 1943), Ch. 3, as his source. The work would have been known there as *Colón en Cuba*, and would have premiered in Havana, 31 Jan 1847.

1847 (oratorio) David, Félicien. *Christophe Colomb; ou, La découverte du Nouveau monde, ode symphonique en quatre parties. Paroles de M. M. Méry, Ch. Chaubet, et Sylvain St. Étienne, musique de Félicien David. Dessins de Mouilleron et Nanteuil.* Paris: J. Meissonnier et fils, [ca. 1847]. Piano-vocal score, 2 p. l., 144 p.

COPY: NYPG, CUBS, CTYS acc. to RLIN. This "ode-symphonie" was first performed in Paris, 1847. An Italian edition appeared soon thereafter in Milan: F. Lucca, [1847?]. Likewise a German & French edition, Vienna: H. F. Müller, [ca.1847], acc. to RLIN. It is classed as an "oratorio" by NYPG cataloger.

c.1847 (piano suite) Mayer, Johann. *Columbus Weltumsegler: neue characteristische Tänze für das Piano-Forte. . . .* Wien: Tobias Haslinger's Witwe u. Sohn, c1847. Score, 11 p. of music. Pl. no. 10608.

COPY: Duke Univ. Music Library (Alexander Weinmann collection), per OCLC no. 25917503, which assigns the date 1840 to this copy. A. Weinmann's *Vollständiges Verlagsverzeichnis Senefelder Steiner Haslinter*, Bd. 3, 1843-1875 (München: Katzbichler, 1983) characterizes the dances as "Neue Ländler," and situates plate number 10608 at c.1847. The

titles of the dances in the Duke Univ. copy, acc. to information received from Lois Schultz, are: "Die Entdeckung der neuen Welt, Columbus Weltumsegler, Die freudige Aufnahme des Columbus in Amerika oder das stille Meer, Die gute Hoffnung, Die freudige Rückkehr nach Spanien, Der europäische Hirtentanz, Columbus als Zwickerl in Wien [Mayer's pseudonym was "Zwicker"], Der Traum ein Leben," and "Der Ocean oder das stürmische Meer."

1848 (OL, Italian & German) Barbieri, Carlo Emanuele. [Cristoforo Colombo] *Columbus*. Hamburg: Gedruckt bey J. F. Kayser, [1848].

COPY: DCLC, Schatz libretto collection, #599. See also RLIN, which cites a Berlin imprint of 1848 entitled "Colombus." Stieger gives Felice Romani as the librettist (German version by Emilie Seidel), and puts the premiere at Berlin, Königstädter Theater, 20 Dec 1848. SchatzT confirms this. Carboni (1892) and Johnson (1964) give the date 26 Dec 1848 for the premiere.

1851 (oratorio libretto) Gambini, G. [C?] A. [Carlo Andrea]. *Cristofor Colombo, o la scoperta del nuovo mondo, ode sinfonia in quattro parti, tradotta dal francese da Giuseppe Torre, posta in musica e dedicata alla società Filarmonica Fiorentina, dal Maestro G. A. Gambini*. Firenze: Federigo Bencini, 1851.

COPY: Berlin, Staaticles Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz (thanks to Prof. Jürgen Maehder for this reference).

1852 (oratorio score) Gambini, Carlo Andrea. *Cristoforo Colombo, ossia, la scoperta del nuovo mondo; ode-sinfonia in quattro parti tradotta liberamente dal francese con variazioni ed aggiunte da G. Torre; riduzione per canto e piano dell'autore*. Milano: G. Ricordi, 1852. 1 vocal score (vii, 164 p.)

COPY: CUBG. Stieger places the premiere in Florence, 7 June 1851, at the Accademia Filarmonica. Confirmed by reviews of two Florence critics, Casamorata and Mazzuccato, who reportedly judged the work "un capolavoro per fantasia, per dottrina, e per gusto" (Gamberini, IX, 14). Cf. the 1845 Gambini entry, above, which may describe an earlier related compositional effort or an earlier state of the present work.

1856 (OFS & OL) Škroup, František Jan. *Columbus*.

COPY: Národni Muzeum, Prague. Composed in 1855/56, but premiered only in 1942, at the Praha Národní

Divadlo. (Thanks to Jürgen Maehder for this information, confirmed in Adirenne Simpson's article on Škroup in *The New Grove*, as well as for his references to a compact disc with excerpts of this work recorded in 1962 [Multisonic, Prague, 310153-2] and to an article by Moníka Bártová, "'Kolumbus': Škroupova opera, které nepřálo štěstí," *Opus musicum* 24 [1992]: 1-8.)

1857 (DM) Brougham, John. *Columbus el filibustero! a new and audaciously original historicoplagiaristic . . . confusion of circumstances running through two acts and four centuries.* New York: S. French, c1857. 24 p. Includes titles of airs (popular and borrowed) to be sung.

COPY: Available as a microopaque from Readex Microprint (1967) in the series "English and American drama of the nineteenth century. English."

1857 (OVS, Italian) Mela, Vincenzo. *Cristoforo Colombo; melodramma serio in quattro atti; poesia del Cave. F. Romani.* Milano: P. Albini, [1857].

COPY: CUBG, acc. to RLIN. Stieger reports that this "two-act" opera was premiered at Verona's Teatro Nuovo, 16 Nov 1857. OCLC #21850725.

(OL, Italian) Romani, Felice. *Cristoforo Colombo, melodramma serio in quattro atti di Felice Romani, e posto in musica dal maestro Vincenzo Mela, d'Isola della Scala, da rappresentarsi nel Teatro Nuovo di Verona, l'Autunno 1857.* [Verona?]: G. Daldò, 1857.

COPY: Venice, Conservatorio di Musica B. Marcello (thanks to Prof. Jürgen Maehder for this reference).

1859 (OL, English) Beckel, J. C. (James Cox). *Columbus, or the Discovery of America; A Drama in Three Parts.* Philadelphia: G. W. Beckel, 1859. 16 p.

COPY: MAHS, NYHR, according to RLIN.

1862 (ballet reference) *Cristoforo Colombo.* [Monplaisir]

COPY: See 1872 Giorza entry below. The *Gazzetta di Genova* (9 Jan 1862) reports at length and in glowing terms on the performance of this ballet in Genoa (at the Teatro Carlo Felice?) between acts of the opera *I puritani.* It is called "un nuovo ballo che il coreografo Monplaisir ricavò abbastanza felicemente dalla storia di Cristoforo Colombo" (Gamberini, VI, 96-97).

1864 (ballet libretto) Giorza, Paolo. *Cristoforo Colombo, ballo storico in cinque atti di Ippolito Monplaisir, con musica del Maestro Giorza, da rappresentarsi nel teatro Apollo nella stagione di carnevale 1863-1864*. Roma: trovasi vendibile nella Tipografia Olivieri al Corso 336, [1864].

COPY: Venice, Conservatorio di Musica B. Marcello (thanks to Prof. Jürgen Maehder for this reference). See 1862 entry above, and 1872 Giorza entry below, which are related.

1865 (symphony) Abert, Johann Joseph. *Columbus, musikalisches Seegemälde in Form einer Symphonie für grosses Orchester . . . Op. 31*. Mainz: B. Schott's Söhne, [1865]. score (197 p.)

COPY: See OCLC #19551019. Henry Krehbiel opined (*New York Tribune* 10 Oct. 1892: 8, col. 1-2) that this symphonic piece was "the finest musical tribute that has yet been offered to the manes of the discoverer. It was the opening number at the great German Saengerfest held in Cincinnati [in 1868]."

1865 (OR) Casella, Felicita. *Cristoforo Colombo*.

COPY: Not located. Stieger credits F. Romani with the libretto of this 2-act opera and puts the premiere in Nice, at the Théâtre Impérial, Feb 1865. SchatzT calls it a "Melodramma serio," adding "unter der Direktion von Sig. Avetti. Carnevale 1864." [Note: Could the composer actually be Fabrizio Casella? NUC refers to a Fabrizio, who published several books on opera c.1855; see his *Bibliografia di operette italiane pubblicate nel secolo XIX* (Napoli: Margheri, 1897-1900).]

1869 (OR) Marcora, C. *Cristoforo Colombo*.

COPY: Not located. Stieger cites it as a 2-act opera by C. Marcora, libretto by Felice Romani, premiered Bastia, June 1869. SchatzT concurs. Johnson places it in "Bahia, Brazil, 1869."

1872 (ballet) Giorza, Paolo. *Cristoforo Colombo; ballo del coreografo Ippolito Monplaisir; rappresentato al gran Teatro Carlo Felice in Genova; musica composta e ridotta per pianoforte da Paolo Giorza*. Milano: Tito di G. Ricordi, [1872]. 38 p., plate no. 33848-33851.

COPY: NYPG (*MSP). Contains: Atto I: Preludio, introduzione e ballabile. Atto 3: Ballabile a bordo. Atto 5: Passo indiano. Ballabile dei Selvaggi. Corresponds very closely to the ballet described by Genoese music critic A. P. in a review dated 9 Jan. 1862 (see 1862 entry above).

1879 (OR) Llanos y Alcaraz, Adolfo. *Tierra!*

Copy: Not located. Jürgen Maehder (in recent correspondence) refers to this one-act zarzuela ("cuadro lírico dramático") on a text by José Campos-Arena, premiered in Madrid in 1879, as the source of the "Italian one-act opera for the 1892 festivities." This may also relate to my 1892/3 citation of a three-act opera by Llanos y Alcaraz.

1881 (oratorio) Rheinberger, Josef Gabriel von. *Christoforus; Legende. Gedicht von F. von Hoffnass, componirt für Soli, Chor und Orchester von Josef Rheinberger. Op. 120 . . . Klavierauszug vom Componisten. Ouverture für Pianoforte zu vier Händen. . . .* Leipzig: F. Kistner, [1881]. viii, 93 p. Plate no. 5728. "Englische Uebersetzung von Seymour Egerton."

COPY: NYPG. Acc. to NYPG cataloger, F. von Hoffnass was the pseudonym for Franziska Rheinberger (Jägerhuber). The work is classed as an oratorio.

American edition: New York: G. Schirmer, c1909. "English version by Frederick H. Martens." COPY: NYPG

1883 (OL, Italian) Penco, Vittorio. *Cristoforo Colombo: opera in tre atti, rappresentata la prima volta con piena orchestra nel Politeama Genovese il 9 dicembre 1883 dagli alunni dell'Istituto Vittorino da Feltre a benefizio dell'Istituto dei Ciechi.* Genova: Tipografia del R. Istituto Sordo-Muti, 1883. 20 p.

COPY: DCLC, SchatzL #7861. Stieger credits one E. [Enrico] Bignami (Johnson calls him "Enrico Pignani") with co-authorship of the music; the librettist is unknown. Carboni (1892) also cites this opera in passing. This children's opera was premiered in December 1883 at Genoa's Politeama. Cicala, critic of *Il Caffaro* (Genoa, 19 Dec 1883) describes it in a priceless review starting this way: ". . . opera in tre atti, vista col cannocchiale alla rovescia. . . . Invece di artisti grandi . . . le parti erano sostenute . . . dai giovanetti, per non dire bambini, dell'Istituto Vittorino da Feltre. Un'opera, a piena orchestra, eseguita da ragazzini dai dieci ai dodici anni . . ." (Gamberini, VIII, 122-23).

1886 (cantata) Buck, Dudley. *The Voyage of Columbus* [for men's chorus and orchestra].

COPY: Not located. Henry Krehbiel reported (*New York Tribune* 10 Oct. 1892: 8, col. 1-2) that it was performed by the Apollo Club of Brooklyn, May 1886 and again in Feb. 1887. "It

may be said to have a permanent place in the repertory of men's singing clubs that are able to command the help of an orchestra." Krehbiel describes the six scenes in this cantata. He also praises the cantata "Columbus" by C. Joseph Brambach, performed at the N. American Saengerbund festival in Milwaukee, July 1886.

1887-9 ("ballad") Hummel, Ferdinand. *Columbus; Ballad for Solos, Mixed Chorus and Orchestra (or piano).* New York: G. Schirmer, [c1889]. score (48 p.). "Translated from the German of L. Brachmann, by Nathan Haskell."

COPY: See OCLC #19891030. Henry Krehbiel reported (*New York Tribune* 10 Oct. 1892: 8, col. 1-2) that this work was performed on 30 Jan. 1887 at a concert of New York's Liederkranz.

1890 (cantata) Draeske, Felix August Bernhard. *Columbus: Cantate für Soli, Männerchor und Orchester [English version by E. Buek].* Full score, edited and revised by G. L. New York . . . Leipzig: F. Kistner, c1890. 175 p.

COPY: NYPG. German and English text.

1892 (OVS, Italian) Franchetti, Alberto. *Cristoforo Colombo: dramma lirico in tre atti e un epilogo di Luigi Illica, musica di Alberto Franchetti, prima rappresentazione: Genova, Teatro Carlo Felice, 6 Ottobre 1892. Opera completa per canto e pianoforte; Riduzione di Carlo Carignani.* Milano: G. Ricordi; New York: Boosey, c1893. 10, 433, 24 p. [Intermittent pl. no. 96250.] "Scritto per commissione del Municipio di Genova."

COPY: CUBG and other libraries, as cited in RLIN. Another edition: *Cristoforo Colombo, dramma lirico in quattro atti ed un epilogo, di Luigi Illica. Opera completa per pianoforte.* Milano: G. Ricordi, c1901. 202 p. Pl. no. 98202. COPY: NYPG (*MSP). Another four-act edition comprising 423 p., publ. Milano: G. Ricordi, c1903 [c.1893] at NYPG (*MS). In recent correspondence, Prof. Jürgen Maehder suggests that four acts plus epilogue constituted the opera's first version; the later date on NYPL copies may be due to their being copies deposited by Ricordi to assure US copyright. "The Ricordi/Boosey piano vocal score must be the second version." The latter is recorded on CD, Koch/Schwann 3-1030-2.

(OL, Italian) *Cristoforo Colombo, dramma lirico in tre Atti ed un Epilogo di Luigi Illica...* Milano: G. Ricordi, 1893. Numerous copies in RLIN.

(OL, English & Italian) *Cristoforo Colombo: lyric drama.* Italian libretto by Luigi Illica, English version by R. H. Elkin. New York: G. Ricordi, 1913.

COPIES: NYPG, see also RLIN. Omits Act III.

1892 (oratorio score) Gomes, Carlos. *Colombo, poema vocale-sinfonico in quattro parti di Albino Falanca; solennità Colombiana* Milano: A. Demarchi, [1892?]. Vocal score (206 p.). Another edition, called "Edição comemorativa do sesquicentenàrio do compositor," published São Paulo: Ricordi, 1986 [c1985]. vocal score (206 p.).

COPIES: See RLIN; OCLC no. 19880719. Stieger characterizes this work as a "Chorwerk 4 Teile," and places its premiere in Rio de Janeiro, 1892. It was reissued in a Portuguese edition, São Paulo: Ricordi, 1986, c1985, acc. to RLIN.

(oratorio libretto) Falanca, Albino. *Colombo, poema vocale-sinfonico di Albino Falanca, musica di Carlos Gomes.* Milano: A. Demarchi, [1892?].

COPY: Milano: Archivio Storico Ricordi (thanks to Prof. Jürgen Maehder for this reference).

1892 (cantata) Melamet, D. *Columbus. Festival Cantata for Soprano, Alto, Tenor and Bass Soli, Chorus of Men's Voices and Orchestra; German Text by Wm. Keilmann; English Translation by E. Buek.* New York: G. Schirmer, c1892. 88 p. "Prize composition Columbus festival, Oct. 11th, 1892." Piano-vocal score.

COPY: NYPG (*MP (U.S.)). Henry Krehbiel (*New York Tribune* 10 Oct. 1892: 8, col. 1-2) characterized this as "a cantata in which no effort has been made towards dramatic delineation." Yet "it is splendidly sonorous, in parts vividly descriptive." Krehbiel's Oct. 10 article went on to predict that at its performance the next day "about 1,000 men singers from the leading societies will participate, besides an orchestra of over 100, and four good solo singers."

1892 (OR) Morales, Julio. *Cristóforo Colombo a San Domingo.*

COPY: Not located. Stieger places the premiere in Mexico [City], 12 Oct 1892, at the Teatro Nacional, and gives the librettist as Enrico Golisciani. SchatzT provides same information. Johnson calls it a one-act opera.

1892 (OVS, Italian) Polleri, Giovanni Battista. *Colombo fanciullo; melodramma in musica in un atto, per fanciulli. Parole di Leone Morione. Musica di G. B. Polleri.* Firenze: G. Venturini, [1892]. Pl. no. 5680. 14, 59p.

COPY: CUBG; see also NUC. Discussed by Carboni.

1892 (cantata) Perosio, Ettore. *L'Apoteosi di Colombo.*

COPY: Not located. Mentioned in *Il Caffaro* (Genoa, 30 Sep 1892) as part of a program of vocal and instrumental works given in honor of Columbus and in the presence of her majesty the Queen in the "salone dei Concerti" at the Esposizione Italo-Americana. Described as a "cantata poema scritta per l'occasione, parole del prof. Silvio A. Caligo, musica del maestro Ettore Perosio. Soliste: signora Darclée (America) — signora Zawner (Europa)" (Gamberini, X, 70).

1892 (OVS, English) Pratt, Silas Gamaliel. *The Triumph of Columbus, as Produced at the Metropolitan Opera House, Oct. 10th, 1892 . . . Music Written and Composed by S. G. Pratt.* . . . New York: C. Fischer, 1892. 189 p. At head of title: "1492-1892, a Columbian festival allegory."

COPY: DCLC, MIUG, etc. as cited in RLIN. Johnson writes, "Libretto by the composer in five acts. Heard in concert form only." Henry Krehbiel had this to say about Pratt's composition (*New York Tribune* 10 Oct. 1892: 8, col. 1-2): "In the choice of his apparatus, he has been a little archaic. Sirens and spirits of evil fight against the great enterprise as well as against the superstition of the Church, and his hero is kept firm in his faith by religious zeal and convenient apparitions of the Spirit of Liberty and Progress... In the performance of this work, Mr. Pratt will have the cooperation of a chorus of several hundred voices, an orchestra of eighty pieces, and [eight] solo singers."

1892 (OR) Vidal y Careta, Francisco. *Cristóbal Colón.*

COPY: Not located. Stieger carries no mention of the librettist, and puts the premiere in Barcelona, Oct 1892, at the Teatro Liceo. SchatzT places the premiere in Barcelona at the Teatro del Circo Montserrat, Monday 17 Oct 1892. Johnson calls the composer Vidal y Caretas and places the premiere in September 1892.

1892/3 (OVS, Spanish) Llanos y Alcaraz, Adolfo. *Cristobal Colón: opera en 3 actos.* Madrid: Zozaya, 1893. Various pagings; Spanish words. Libretto by C. L. Cuenca.

COPY: CUBG, acc to RLIN and OCLC #21819263;

see also NUC. SchatzT confusingly calls it a "Zarzuela" for 3 actors, on a text by Jose Campo Arana, composed by "Antonio Llanos y Bereta" [sic]. Johnson echoes this attribution (p.92), adding "Naples, 1892" as the place and date of the opera's premiere. Stieger dates the premiere to Madrid, October 1892 (but see below); SchatzT adds the locale: Teatro de la Zarzuela. SchatzT also carries this information on Italian performances of the work: Genoa, Politeama Genovese, June 1892 [which would imply Genoa as the city of the premiere]; and Milan, Teatro Filodrammatico, on Wed. 26 Apr 1893, both with the Italian title "Cristoforo Colombo." (In recent correspondence, Prof. Jürgen Maehder draws attention to the original Spanish zarzuela of 1879 [v. *supra*] which was the basis of this Italian adaptation. He located a copy of the Italian libretto, printed in Napoli, which supports Johnson's "Naples, 1892" premiere.)

1893 (OL, English) Caryll, Ivan. *Little Christopher Columbus; Written by Geo. R. Sims and Cecil Raleigh.* London: Hopwood & Crew; Boston: White-Smith Pub. Co., [c1893]. 193 p.

COPY: CUBG. NUC cites Caryll (1861-1921) as a composer of musical comedies around 1910.

1893 (OVS, Spanish) Llanos y Alcaraz, Adolfo. *Cristobal Colón: opera en 3 actos.* Madrid: Zozaya, 1893. Various pagings; Spanish words. Libretto by C. L. Cuenca.

COPY: CUBG, acc to RLIN and OCLC #21819263; see also NUC. SchatzT confusingly calls it a "Zarzuela" for 3 actors, on a text by Jose Campoi Arana, composed by "Antonio Llanos y Bereta" [sic]. Johnson echoes this attribution (p.92), adding "Naples, 1892" as the place and date of the opera's premiere! Stieger dates the premiere to Madrid, October 1892 (but see below); SchatzT adds the locale: Teatro de la Zarzuela. SchatzT also carries this information on Italian performances of the work: Genoa, Politeama Genovese, June 1892 [which would imply Genoa as the city of the premiere]; and Milan, Teatro Filodrammatico, on Wed. 26 Apr 1893, both with the Italian title "Cristoforo Colombo."

1893 (cantata) Mohr, Hermann. *Columbus - Colón; Cantate für Sopran- und Bariton-Solo, Männerchor, und Orchester- oder Pianoforte*

Begleitung, Op. 68 . . . Dichtung von W. Keilman. Philadelphia: Herm Mohr, c1893. Vocal score (41 p.)
COPY: See OCLC #21423222.

1895 (OR) West, Charles Th. *Columbus in a Merry Key*, historical comic opera in 5 acts.
COPY: Not located. Stieger provides the reference and gives F. Edwards as the librettist, with the premiere occurring in London, 1895.

1896 (DM) Dogliani, Gianfranco. *Cinque cantate nel dramma Cristoforo Colombo, del Sac. Gio. Batt. Lemoyne.* Torino: Calcografia Salesiana, 1896. 35p.
COPY: CUBG, which gives it the subject heading "Operas — Excerpts —vocal scores with piano."

1903 (OR) Moore, Homer. *Columbus; or, the New World.*
COPY: Not located. Johnson (p. 78) gives the premiere as St. Louis, 1903. He writes, "There are Spanish and Indian scenes designed to give color. Not intended as 'music drama' but a guiding theme is employed. The choruses were considered the most successful part of the work. It was sung with the composer in the leading role, assisted by 32 pupils, and by Charles Kunkel at the piano. Mr. Moore traveled widely, and had a long career as a singer, teacher, and conductor. . . . He wrote his own librettos."

1905 (chorus) Pfitzner, Hans Erich. *Columbus; Gedicht von Friedrich von Schiller, für achtstimmigen Chor a capella, componiert von Hans Pfitzner. Op. 16.* Berlin: Ries & Erler, c1905. 25 p. Publ. no. R. 7832 E.
COPY: NYPG, DCLC, many other holding libraries cited in RLIN & OCLC.

1905 (OL, English) Stayner, Charles Frederick. *Words Only of the Romantic Music Drama Columbus.* Salt Lake City: C. F. Stayner; trade supplied by Breitkopf & Härtel, New York, c1905. 31 p.
COPY: NYPG (microfiche), DCLC .

1906 (OR) Alessio, Alfredo. *Cristoforo Colombo.*
COPY: Not located. Referenced in Stieger, who describes it as an opera seria in 4 acts, libretto by Serafino

Riva. Premiered at the Collegio di Filippi, Arona, 14 Feb 1906.
(OL) Riva, Serafino. *Cristoforo Colombo, dramma in quattro atti di Serafino Riva, musica di Alfredo Alessio.* Milano: Ricordi, 1906.
COPY: Milano: Archivio Storico Ricordi (thanks to Prof. Jürgen Maehder for this reference).

1909 (DM) Gaudenzi, Apollo, et al. *La Colombeide.*
COPY: Not located. Stieger lists it as a 3-act revue, words by Laura Gropallo & Mario Martini, premiered Genoa, 22 Jul 1909, Lido d'Albano.

1917 (cantata) Hosmer, Elmer Samuel. *Columbus, a Short Cantata for Mixed Voices; Music by E. S. Hosmer; Text by Joaquin Miller.* Boston: O. Ditson, c1917.
COPY: See OCLC #19891102. Note that Helen Feder set the same text to music in 1936.

1920 (OVS, Spanish) Soutullo Otero, Reveriano. *Las aventuras de Colòn; humorada en dos actos, divididos en seis cuadros en prosa. Música de Reveriano Soutullo y Bernardino Bautista Monterde. Voz y bajo.* S.l.: s.e., c1920.
COPY: NYPG, which describes it as a "skeleton score," i.e. melodic line and text with bass line only. Also classed as a zarzuela.

1927 (OVS, German) Dressel, Erwin. *Armer Columbus; die Vorgeschichte einer Entdeckung in 8 Bildern, von Arthur Zweiniger.* Klavierauszug mit Text vom Komponisten. Leipzig: s.e., 1927. 182 p. Stamped on t.p.: "Verlagseigentum der Universal-Edition, Vienna, Austria."
COPIES: NYPG, CUBG. The *Dictionary Catalog of the Music Collection, New York Public Library*, refers to an article describing the premiere: Gustav Struck, "Armer Columbus, die Vorgeschichte einer Entdeckung, 8 Bildern von Arthur Zweiniger, Musik von Erwin Dressel. Uraufführung im Kasseler Staatstheater," *Allgemeine Musikzeitung*, 55 (Berlin, 1928): 217-218.
(OL, German) The 45-page libretto (same title) was published in Vienna: Universal-Edition, c1927. NYPG catalogers characterize the work as a comic opera.

1928 (cantata) Hadley, Henry Kimball. *The Admiral of the Seas; cantata for mixed voices, tenor solo and orchestra; text by Cordelia Brooks Fenno. . . .* Boston [etc.]: C. C. Birchard & Co., c1928. 43 p. Plate no. 1379. Piano-vocal score.

COPY: NYPG (*MP)

1930 (OVS, German) Milhaud, Darius. *Christoph Kolumbus: Oper in zwei Teilen und 27 Bildern. Text von Paul Claudel. Deutsch von Rudolf Stephan Hoffmann.* Wien: Universal-Edition, c1930. 2v. German & French edition.

COPY: Numerous holding libraries in RLIN, OCLC. Premiered at the Staatsoper, Berlin, 5 May 1930.

(OL, German) Claudel, Paul. *Christoph Kolumbus: Oper in zwei Teilen und 27 Bildern; Dichtung von Paul Claudel, deutsch von Rudolf Stephan Hoffmann, Musik von Darius Milhaud.* Wien: Universal-Edition, c1930 101 p.

COPY: CUBG, acc. to RLIN.

(OL, French) Claudel, Paul. *Christophe Colomb.* Vienne: Edition Universelle, c1929.

COPY: NYPG, acc. to RLIN.

1933 (OR) Vasilenko, Sergey Nikiforovich. *Khristofor Kolumb.* 1933, unpublished.

COPY: Not located. The librettists were A. Argo and S. Antimonov, acc. to Inna Barsova (*New Grove Dictionary*). "Never produced," acc. to Johnson.

1936 (cantata) Feder, Helen Catherine. *Columbus: a cantata for chorus of mixed voices with soprano, tenor, and baritone soli and orchestra.* DePaul University: M.M. thesis, 1936. 1 score (69 p.). Poem by Joaquin Miller.

COPY: See OCLC #16581227. Note Elmer Hosmer's 1917 setting of the same text.

1939 (OVS, German & English) Zador, Eugene. *Columbus; Oper in einem Akt (5 Bildern); Text von Erzh. Josef Franz für die Opernbühne bearb. von Jeno Mohácsi.* New York: Associated Music Publishers, 1939. 122 p.

COPY: DCLC, NYPG acc. to RLIN; CLO acc. to OCLC #12013541. The author of the text was Josef Franz, Archduke of Austria, b.1895. The opera was premiered in an English version over NBC Radio, New York, Oct. 8, 1939. Zador completed an oratorio version of this text in 1975, published two years before his death (see 1975, *infra.*).

1940 (radio play with music) Honegger, Arthur. *Christophe Colomb.* Text by W. Aguet. Premiered April 17, 1940, on Radio Lausanne, with Ernest Ansermet conducting, acc. to: *New Grove;* and Richard Burbank, *Twentieth-Century Music* (New York: Facts on File, 1984), p. 198.

1942 (OVS, German) Egk, Werner. *Columbus, Bericht und Bildnis.* Text und Musik von Werner Egk. Klavierauszug vom Komponisten. Mainz: B. Schott's Söhne, 1942. Vocal score (152 p).

COPY: NYPG; numerous holding libraries in RLIN. Some music catalogers describe this work as a "Singspiel." Johnson gives the premiere as 13 Jan 1942 in Frankfurt, calling the work "an 'opera-oratorio' in three acts with libretto by the composer. Written as oratorio for radio in 1932 (Munich, July 13, 1933), and performed as an opera in 1942; revised in 1957.

1942 (songs) Klinefelter, Walter. *Preface to an Unprintable Opus by Pedro Pococampo Sometime Professor of Folk Song at the University of Ferdinand and Isabella.* Portland, ME: privately printed, 1942. 3 p. l., 14 p. "This edition . . . has been prepared for the press by Walter Klinefelter. . . . Seventy-five copies have been printed by the Southworth-Anthoensen Press . . . in this the four hundred and fiftieth year of the discovery of America." Includes tunes and words of one ballad, and words of two others.

COPY: NYPG (*KP[Southworth])

1944 (microtonal music) Carillo, Julián. *Preludio a Cristobal Colón.* New York, c1944. Published in the series: *New music; A Quarterly of Modern Compositions*, v. 17, no. 3 (Apr. 1941). score (7 p.)

COPY: NYPG. Sixteenth-tone music in composer's number notation. For soprano (vocalise), flute, violin, guitar, harp, and octavina. Later edition: Paris: Société des Éditions Jobert, [1969]. Also at NYPG.

1953 (OVS, Italian) Nielsen, Riccardo. *La via di Colombo; radiodramma musicale in 3 parti; testo di A. Piovesan, dal racconto di M. Bontempelli.* Bologna: Edizioni Bongiovanni, [195-]. 84 p.

COPY: NYPG (*MS). The score states "Premio 'Italia' 1953 della RAI-TV." It is described by NYPG cataloger as a "radio opera."

1962 (cantata) Falla, Manuel de, 1876-1946. *Atlàntida, cantata scenica in un prologo e 3 parti; sul poema di Jacinto Verdaguer, opera postuma completata da Ernesto Halftter, versione ritmica italiana di Eugenio Montale, sceneggiatura e didascalie Margherita Wallmann, secondo le annotazioni di Manuel de Falla.* Milano: G. Ricordi, c1962.

COPY: NYBS. Premiered in Milan, Teatro alla Scala, June 1962. The libretto was adapted by the composer, partially based on J. M. Sagarra's *Jocs de les Pléiades* and on events in the life of Christopher Columbus. A copy at DCLC, dated by copyright 1958, is cataloged under ML54.F25A8case. In recent correspondence, Prof. Jürgen Maehder suggests that this work be classed a "stage work" because its scenic character is at least as pronounced as Stravinsky's *Oedipus rex.*

1975 (oratorio) Zador, Eugene. *Christopher Columbus: An Oratorio in Four Scenes; for Solo Voices, Mixed Chorus, and Orchestra; Libretto by Archduke Joseph Franz; English Translation by Josepha Chekova; Vocal Score.* San Diego: Music Graphics Press, c1975. 99 p.

COPY: DCLC, NYPG acc. to RLIN. English & German text. Note Zador's use of the same source text in his earlier opera, *Columbus*, of 1939.

1976 (OVS, English) [Offenbach, Jacques.] *Christopher Columbus. . . .* London: J. Weinberger, c1978.

COPY: RLIN cites numerous holding libraries. James Anderson, in the *Bloomsbury Dictionary of Opera and Operetta* (London: 1989), calls this four-act operetta a pastiche arranged by Patric Schmid of selections from 22 of Offenbach's forgotten operettas: "It is an outrageous and riotously funny piece telling of Columbus's voyage to the Americas to discover Coca-Cola!" The libretto is by Don White.

1976 (instrumental) Zonn, Paul. *The Voyage of Columbus: For Trumpet and Chamber Ensembles.* New York: American Composers Alliance, c1976. 25 p. (Composers facsimile edition)

COPY: NYPG, acc. to RLIN. NYPG also possesses a photocopy of the holograph, copyright 1975.

1977 (chorus) Hamilton, Iain. *To Columbus: a Setting of Walt Whitman's "A Thought of Columbus;" for S. A. T. B., Brass, and Percussion.* Bryn Mawr: T. Presser Co., c1977. Score (28 p.). Acc. arr. for piano and percussion.

COPY: NYPG, acc. to RLIN.

1981 (OL, English) Van Fossen, David. *Christopher Columbus; Book by Lowell Swortzell; Music by David Van Fossen.* Denver: Pioneer Drama, c1981. 34 p.

COPY: UTBG, UKBP acc. to RLIN. Cataloged as a "musical revue, comedy" and as a "children's play."

1986 (OFS) Balada, Leonardo. *Cristobal Colón: opera en dos actos (noviemb. 1986).* Pittsburgh: Beteca Music, 1989. 1 score (2 v.). Libretto by Antonio Gala.

COPY: DCLC, cited in OCLC #23840093. A 1989 production of this opera reviewed by Octavio Roca in *Opera news*, 54 (Jan 6, '90): 41-42.

1991 (OFS) Gamberini, Leopoldo. [Opera on Christopher Columbus by Prof. Gamberini (Univ. of Genoa), musicologist and choral director; completed in 1991, according to information communicated to me by letter.]

1992 (OFS & OL) Glass, Philip. *The Voyage.* [Announced title.]

In 1988 the Metropolitan Opera commissioned an opera on Christopher Columbus by Philip Glass, on a libretto to be written by David Henry Hwang, for the autumn 1992 season. For details, see article by Allan Kozinn in *The New York Times* 23 Nov. 1988: sec. C, p. 9, col. 6.

1992 (OFS) Michal, Scott. *Cristóbal.* Libretto by Annabelle Staiger. Unpublished, at present.

COPY: With the author, resident of Columbus, Ohio. Described in some detail in "A Columbian opera: *Cristóbal* by Scott Michal and Annabelle Staiger," *Ars musica Denver* (Fall 1991): 20-29.

Appendix — Undated and/or Unverified References:

Anonymous. *The Story of Columbus.* "Published in New York by D. Longworth, 1803," acc. to Johnson (p. 28).

Branca, Guglielmo, 1849- . *Cristoforo Colombo.* Opera, premiered in New York, according to Stieger; no date offered. NUC does cite other operas by Branca: *Figlia di Jorio* (Bologna, 1897) and *Hermosa* (Milano, 1865). Pinto mentions

this opera in his 1934 book.

Coppola, Pietro Antonio. *Cristoforo Colombo* (ca. 1854), cited by Johnson. May be confused with one R. Coppola whose opera "Cristoforo Colombo," acc. to Caselli, was premiered in Cremona, Teatro Concordia, 1880.

Fava, Alessandro. *Il Colombo* (Bologna, 1875), cited by Johnson, who writes, "This work was privately produced."

Ferreira, D. *Columbus,* cited by Johnson with the comment, "Two acts, unproduced. The composer was Brazilian."

Gaspare, Angiolini. *La scoperta dell'America* (Torino, 1857), cited by Carboni. Lacking additional confirmation.

Giambini, *Il Colombo.* Cited by Johnson as occurring in Parma, 1840: "This was a partial performance." Johnson may have been confused by the Gambini works of 1845 and 1852, and by the puzzling reference to Sangiorgio Rabiti's alleged premiere (Parma , 1840) of "Il Colombo."

Marchisio, Antonio. *Cristoforo Colombo*, opera by Antonio Marchisio. (Music also by him?), premiered 187-? at an unknown place, acc. to Stieger. No Schatz libretto exists.

Segura y Villalba, R. *Colon*, zarzuela in 3 acts, premiered in Valencia, 188-?, acc. to Stieger.

Villata, Gaspar. *Cristobal Colombo*. Undated. Johnson writes, "libretto by A. de Lauzières in three acts, Act III taking place in Cuba. See Tolón and González for further details."

Works Cited

Ademollo, Alessandro. *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo*. . . . Roma, 1888; rpt. Bologna: Forni, 1969.

Angelis, Alberto de. "Cristoforo Colombo ispiratore di musicisti." *Musica d'oggi: rassegna di vita e di coltura musicale* 9 (Milano, 1927): 71-74.

_____. "Cristóbal Colón inspirador de músicos." *Revista de musica* 4/3 (Buenos Aires, 1930): 87-92.

Balestri, Giuliano. "Cristoforo Colombo ha ispirato." *La scala; rivista dell'opera* (Milano, 1951): 33-36.

Baroni, Pier Giovanni. *Un conformista del secolo diciottesimo: il cardinale Pietro Ottoboni*. Bologna: Ponte Nuovo,1969.

Carboni, Piero. *Cristoforo Colombo nel teatro*. Milano: Treves, 1892.

COLOMBO, Melodramma Serio in due atti da rappresentarsi NEL TEATRO CARLO FELICE la Primavera del 1828, alla presenza delle LL. MM. Genova: Litografia e Tipografia Ponthenier, 1828.

Coulanges, Philippe Emmanuel, Marquis de. *Mémoires de m. de Coulanges, suivis de lettres inédites de madame de Sévigné, de son fils, de l'abbé de Coulanges*. . . . Paris: J. J. Blaise, 1820.

Johnson, H. Earle. *Operas on American Subjects*. New York: Coleman-Ross, 1964.

Ferrero, Mercedes Viale. *Storia dell'opera italiana*. Pt. 2, vol. 5 (1988).

Gamberini, Leopoldo. *La vita musicale europea del 1800: archivio musicale*

genovese. Genova: Università degli Studi di Genova, 1989.

Harper, John. "Pasquini, Bernardo." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980.

Hartwig, Dieter. "Morlacchi, Francesco (Giuseppe Baldassare)." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980.

Marx, Hans Joachim. "Ottoboni, Pietro." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980.

Pinto, Alfredo. *Cristovão Colombo (estudo musical)*. Lisbon: Tipografia da Livraria Ferin, 1934.

Pradelini, Crateo [Pietro Ottoboni]. *Op. cit*. Roma: Gio. Francesco Buagni, 1690.

Repertoire International de la Presse Musicale. Ann Arbor: UMI, 1988-.

Sonneck, Oscar G. *Catalogue of Opera Librettos Printed Before 1800*. Washington, DC: Library of Congress, 1914.

_____. *Early Opera in America*. New York: G. Schirmer, 1915.

Stieger, Franz. *Opernlexikon*. Tutzing: Hans Schneider, 1975.

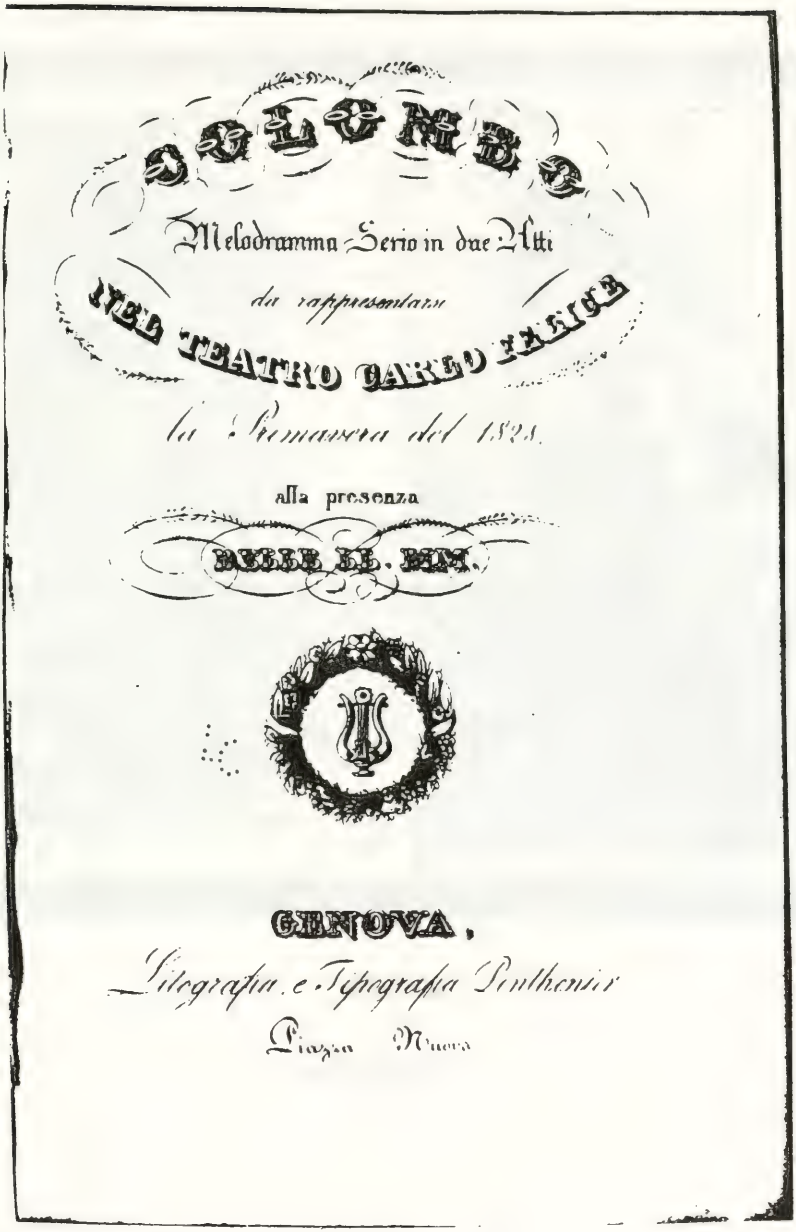
Walker, Thomas. "Opera (II) Italy (1) Origins to Scarlatti." *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980. 13: 551.

IL
COLOMBO,
OVERO
L'INDIA SCOPERTA
DRAMMA PER MVSICA
DEDICATO
All'Illustriss. ed' Eccellentiss. Sig. Principessa
D. MARIA OTTHOBONI.
DA RAPPRESENTARSI
Nel Teatro di Tor di Nona
L'Anno M. DC. XCI.

Ad istanza di Francesco Leone Libraro
in Piazza Madama.

IN ROMA, Per Gio: Francesco Buagni. M.DC.XC.
Con licenza de' Superiori.

Heck, Fig. 1


ADELMA

Melodramma Serio in due Atti

da rappresentarsi

NEL TEATRO CARLO FELICE

la Primavera del 1828.

alla presenza

DELLE LL. MM.

GENOVA,

Litografia e Tipografia Pintheniir

Piazza Nuova

Heck, Fig. 2

ATTO I.

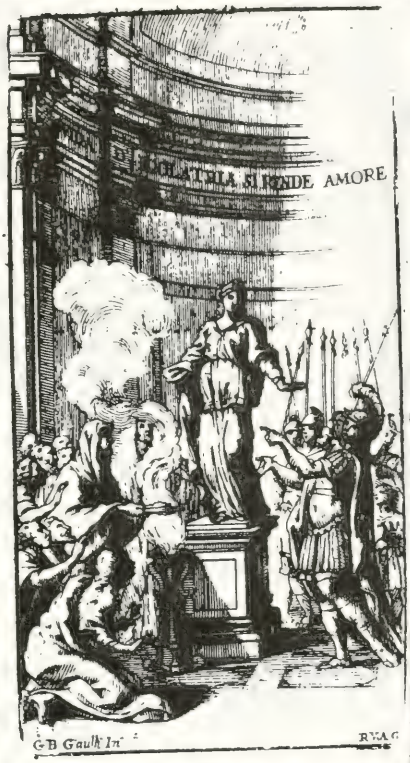
SCENA PRIMA.

Mare immenso in Calma.

Il Colombo, Anarda, e Fernando con occhialoni di Mare sù la prora del gran Vascello, che stan guardando di lontano.

Col. VAsto Mar, se della Terra
Più dilati il falso Reguo,
Pur tù cedi, se disserra
La sua forza humano ingegno.
Vasto &c.
„ Tenti in van celar frà l'onda
„ Bei coralli, e perle rare;
„ Che il pensier hà più profonda
„ Sua virtù, che il sen del Mare.
„ Tenti &c.
Cessate olà cessate,
Stanchi Nocchier di sospirare il porto
Meco più non formate
Querele, e pianti; ignota,
Mà bẽ vicina Terra à noi s'appresta,
E di sì lunghi affanni
La gloria solo or di prouar ci resta.
Anar. Mio Sposo ah tù ben sai
Quanto di Donna imbelle
Sij sieuole il vigor, in sì gran corso,
E se l'amor di Sposo
Non mi guidasse à sorpassar quest' onde
Resi-

Heck, Fig. 3



39

ATTO II.

SCENA PRIMA.

Giardino.

Ginacra, Anarda.

Gin. COme hai tù tanta forza
Entro di quei bei lumi
Che al loro primo giro
M'accendi, e mi consumi?
An. Signor dalle gran cure
Del Regno, e de' Vassalli
E' d'vopo trauiar la stanca mente;
Però così per gioco
Sogni nel volto mio d'Amor'il foco.
Per altro sò ben'io,
Che alle Spose costanti
Son d'Asilo i Regnanti,
E che tù più d'ogn'altro
Nel mar delle suenture
Sei Porto per Anarda.
Gin. Dir, che per gioco auuampi,
Che teco mi trastulli,
E che de'graui pensier miei tù sia
Il piaceuole scherzo, è offesa mia.
T'amo da ver, nè deue (riso
I Numi anch' vn Regnante auer' in
An. Se tù m'ami da ver, deridi il Cielo,
Gin. Eh che il Cielo più bel, stà nel tuo viso. Vie-

Heck, Fig. 4

ATTO III.

SCENA PRIMA.

Notte.

Bipartita di Prigione orrida, con veduta di Cortile. Anarda all'oscuro legata con catene ad vn sasso.

An. NOtte fosca oh quanto al pari
Col mio mal porti gl'orrori!
Tù con quelli anneri il Mondo,
Io con questo nel profondo
De i martir, de' pianti amari,
Miro eterni i miei dolori.
Notte &c.

Sposo, Fernando, Amici,
Doue doue volgete
L'orme pietose? Anarda
Sola ne' suoi perigli
Esposta non curate?
Dunque morrà, nè voi
Sul cadauere freddo
Lasciarete cader stilla di pianto?
Doue ò Colombo sono
Le smanie per Anarda?
Doue scorre Fernando
Quel sangue, che ti diè la genitrice?
Gua-

Heck, Fig. 5

AN INVITATION TO SUBSCRIBE

Annali d'Italianistica

VOLUMES SOLD OUT:

volume 1 (1983), Pulci and Boiardo (unbound photocopy available)
volume 2 (1984), Guicciardini (unbound photocopy available)

VOLUMES AVAILABLE:

volume 3 (1985), Manzoni
volume 4 (1986), Autobiography
volume 5 (1987), D'Annunzio
volume 6 (1988), Film and Literature
volume 7 (1989), Women's Voices in Italian Literature
volume 8 (1990), Dante and Modern American Criticism
volume 9 (1991), Italy 1991: the Modern and the Postmodern
volume 10 (1992), Images of Columbus and the New World in Italian Literature

VOLUMES IN PREPARATION:

volume 11 (1993), Goldoni and 18th-Century Theater
volume 12 (1994), The Italian Epic & Its European Context

Subscriptions: Domestic: Regular $12; Institutions $19; back issues: add $3 for postage. Foreign subscribers (Canada excluded): $21. Checks in U. S. currency should be made payable to *Annali d'Italianistica*, CB # 3170, 141 Dey Hall, The University of North Carolina at Chapel Hill, Chapel Hill, NC 27599-3170.

Subscriber:
Name
Address
Check enclosed

ISSN 0741-7527

Paolo A. Giordano

Images of America and Columbus in Italian/American Literature[1]

Quae regio in terris nostri non plena laboris?
(Vergil, *Aeneid* 1: 460)
"Da quando Colombo scoprì l'America, un abisso fu al di là del quale gli uomini possono gettarsi e diventare altri. . . ." "Di tutte le lontananze, l'America è la più vera ed esemplare."
(Mario Soldati, *America primo amore*, Milano: Mondadori, 1967, p. 33)

From the day Christopher Columbus encountered the "New World," Italy and her people have been strongly influenced by the social and economic history of the American continent. Across the centuries, sailing in the wake of Columbus in search of a dream, Italians have played an important role in shaping the destiny of America. And yet, until recently their social, economic, cultural, and literary history had all but been neglected by the dominant American culture.

During the early period of exploration and colonization, while England, France, and Spain were involved in dividing up the continent among themselves, Italian adventurers and explorers were employed in the service of these countries, and Italian missionaries were busy at work converting Native Americans to Christianity. The eighteenth and nineteenth centuries saw an increasing number of Italians coming to America. These new immigrants included writers, musicians, philosophers, political thinkers and political refugees, but for the most part they were farmers and skilled artisans who introduced the art of glass blowing, vine growing, and the silk industry to the new land. Although the history of Italians in America up to the Civil War is interesting and important, it is the next wave of immigrants that exercised the greatest impact on the social fabric of American society. From 1880 to the 1920s immigration trends changed dramatically. Until 1880 it has been estimated that close to 60,000 Italians called the United States their home. That figure was matched in three years, 1880-1882, and what was once a trickle of immigration became a veritable flood, with

---

[1] Within the context of this paper, when I refer to Italian/American literature, I am limiting myself to the literature produced by Italian immigrants, and not to that body of Italian/American literature produced by second and third generation Italian-Americans. In this essay I use a slash instead of a hyphen for Italian/American to rid the political and cultural dependency of the word Italian in relationship to American that is communicated by the employment of the hyphen. For an in-depth analysis of this issue see Tamburri, *To Hyphenate or not to Hyphenate*.

the high point in 1907, when 285,000 Italians arrived in the United States.[2] Some were professors, scientists, doctors; many were craftsmen who came to ply their trade — marble cutters, textile workers, tailors, barbers, masons, and bricklayers. But the great majority were poor, illiterate, unskilled *cafoni* who came from the impoverished regions of southern Italy and the island of Sicily. They suffered from lack of representation in the fledgling Italian Kingdom, and had one of the lowest living standards of all European peasants — the forgotten masses of Italian society. Most of these people had never experienced anything but the immediate surroundings of their village.

Just like Columbus, the emigrant/immigrant undertook a voyage towards the unknown, his/her imagination fueled by stories of riches and by second- and third-hand accounts of life in the New World. Many had no idea of what America was like or what to expect once they arrived. Constantine Panunzio, in his *Autobiography of an Immigrant*, gives an interesting and amusing account of his image of America as a young boy living in Molfetta:

> Of course like every Italian boy, I had heard from earliest childhood of America, the continent which "Colombo," one of our country men discovered. However, my idea of America was as misty as that of the Old World on the day when Columbus returned from his famous voyage. Rubbing its eyes and stretching out its arms as if awakening from a sleep of centuries, it realized that a new day had dawned in the history of mankind. We used to sing a song; it was about thirty stanzas long, and it told all the story of that famous voyage, but it had nothing in it about the continent he had found, or what was on that continent in our day. Like every boy who goes through the third grade of Italian schools, I had read the story of America in De Amicis' famous book, *Il cuore*. But while that story, "From the Apennines to the Andes," is one of unexcelled imaginative beauty, it gives little or no details of the country beyond the setting sun, of its people, its institutions, its life in general. Moreover, that story deals with South America rather than North America.
> (59-60)

And years later, as a young man preparing for his own personal encounter with America, Panunzio writes:

> Now it does not require a great artist nor a great stretch of the imagination to piece together and create a picture of America as I saw it when I turned my steps westward; it was a great country, vast in its proportions, vaguely beautiful, covered with forests, leisurely winding rivers and great stretches of farm lands. There were some large cities like Montevideo or Boston, a little larger perhaps than Genoa, or Naples, and all belonging to the same country. It was so hot that persons working in the fields became blind from sunstroke. In that country lived many pirates who attacked passing ships; dirty drunken sailors who spoke a barbarian tongue; the Indians, who

---

[2] These figures are reported in numerous studies dealing with immigration (Foster; Musmanno; Pisani).

were sort of wild creatures on the order of cannibals. People from Molfetta went there and made much money.
(64-65)

As a boy, Constantine Panunzio began to hear the calling of the sea (Chapter Two), mainly as a sign of rebellion against his grandmother's and father's wishes to make of him "first priest, then teacher, and then statesman" (48). Through the symbol of the sea, Panunzio is drawn topologically towards America, as William Boelhower writes in *Immigrant Autobiography in the United States:*

Then, through expository frames of legend and rumor typical of immigrant autobiographies, he amplifies his dream image in terms of a founding cultural myth. "Of course, like every Italian boy, I had heard from earliest childhood of America, the continent which 'Colombo' one of our countrymen, had long ago discovered." . . . Through the praxis of allusion that characterizes this fabula dynamic, Panunzio is establishing for his reader the equivalence: Panunzio = Columbus = America-as-idea.
(59-73)

America, Panunzio, and all emigrants have Columbus in common, and "Panunzio the sailor," and all emigrants "will rediscover America according to the original historical act." Just as "Columbus helped to change a temporally conceived Utopia (the Golden Age, Arcadia) into a spatially conceived one, thus converting ideal geography into an inhabitable land" (Boelhower 73), the emigrants left their homes, braved the uncertainties of emigration, and came to the United States attracted by their own "temporally conceived Utopia," the myth of America and the *dream* of a better life. Upon arrival to the New World, this "temporally conceived utopia" became a "spatially conceived one," which, upon contact with the New World *reality* was quickly stripped of its ideal connotations, as Terry Coleman writes in *Going to America*:

It was an old superstition, sometimes half believed by the simplest emigrants, that the streets of New York were paved with gold. When they got there they learned three things: first, that the streets were not paved with gold; second, that the streets were not paved at all; and third, that they were expected to pave them.
(207-08)

As time passed, a few of these emigrants/immigrants began to record their experiences and those of their countrymen. The earliest of these written expressions are the above mentioned *Soul of an Immigrant*, the autobiography of Constantine Panunzio, published in 1921 by McMillan, and Pascal D'Angelo's memoirs *Son of Italy*, also published by McMillan in 1924. From these humble unpretentious beginnings, a literature began to evolve around the Italian immigrant. Developing in different stages, this new literary production, which

we call Italian/American literature and is a category within the "kaleidoscopic socio-cultural mosaic" of American literature,[3] documented the history of Italian immigration and the presence of Italians in America.[4]

From this intensely autobiographical literature we have learned about the immigrants' struggle against racist stereotypes and their fight for economic security and social acceptance. We have also learned that for the emigrant/immigrant the "Columbian" voyage of encounter and discovery takes more than one form. First and foremost, the emigrant/immigrant must face and come to terms with the actual, physical separation from the country of birth, as well as from family and friends. This most evident element of the emigration/immigration process is initially the most traumatic. When the emigrants arrive in the new country, their voyage is not over, for in many ways it has just begun. They must then undertake other "voyages" in their quest to assimilate into mainstream American culture. The most important of these "voyages" is the linguistic/cultural one, for they must immediately begin the journey from their language, one of the many Italian dialects, to another, American English. They must begin to set aside the old ways in order to learn new ones, because this is precisely what the dominant culture demands in order to be accepted by it as one of its own. As the emigrants begins their journey, their *expectation* is that the new reality — the life in the New World — will be an ideal one. As they experience America, a transformation invariably takes place: as the new *idealized reality* becomes an *experienced reality*, their separation from the *Old World*, its language and its customs becomes problematic and sets off an emotional response that leaves the immigrant suspended between two worlds. "Song of the Bicentennial, " a highly autobiographical poem that opens Joseph Tusiani's collection *Gente mia and Other Poems*, examines precisely the themes mentioned above, leaving the reader with a somber awareness of what it means to be an immigrant:

---

[3] For a clearer understanding of the place of Italian/American literature within the context of American literature see: Tamburri; Gardaphé.

[4] The first book-length study on Italian/American literature was Peragallo's *Italian American Authors and Their Contribution to American Literature*. Fifteen years later Basile Green published *The Italian-American Novel: A Document of the Interaction of Two Cultures*, where she classifies the history of Italian/American narrative into four stages: 1) The need for assimilation; 2) a phase of "revulsion," 3) followed by one of "counterrevulsion" and finally 4) "rooting." Since the publication of Basile Green's book a number of important studies have appeared: Viscusi's "*De vulgari eloquentia*: An Approach to the Language of Italian American Fiction," Barolini's *The Dream Book: An Anthology of Writing by Italian American Women*, and the recent publications of *From the Margin: Writings in Italian Americana*, and *La letteratura dell'emigrazione. Scrittori di lingua italiana ne mondo*. Also, the resumption of publication by *Italian Americana* and the establishment of *VIA: Voices in Italian Americana* and *la bella figura* bear witness to the continued rise in interest in the critical study of Italian/American culture.

Then who will solve this riddle of my day?
Two languages, two lands, perhaps two souls . . .
Am I a man or two strange halves of one?
somber, indifferent light,
setting before me with a sneer of glow,
because there is no answer to my plight.
(*Gente Mia* 7)

There is no answer to the "riddle" because for most immigrants the voyage is never quite complete. The feeling of being suspended between two worlds and two cultures will eventually lead the immigrant to reverse the process and idealize the "Old World":

'Twas my presepe, full of
tu scendi dalle stelle —
the only song and rule of
intime cose belle.
(*Gente Mia* 6)

For the immigrant's adopted land, "the western world, this new,/ mysterious Atlantis," this nation of immigrants, is presented by Tusiani as cold and unfeeling, a place where the immigrant does not belong:

where men like me and you,
called immigrants, are *silent*
when Silent Night is sung
on this Manhattan Island
by all save those, like me
and you, uprooted friend,
who think of Italy —
our lost presepe land.
(*Gente Mia* 6; emph. mine)

Once "the western world, this new,/ mysterious Atlantis," has been discovered, the mystery of America and Manhattan — Atlantis — dissipates. Thus the immigrant's experienced reality becomes one of emargination, of being "silent" while the voices of others are being heard. The reality left behind, Italy with her poverty and desperation, is now forgotten, and Italy is now idealized in the poet's mind as a Paradise lost, the "lost presepe land":

My long lost land was one that,
when snows enveloped it,
did not erase a sun that
still in my dream was lit.
(*Gente Mia* 6)

Tusiani is one of the few Italian/American writers who looks at the question of language as a spiritual dilemma instead of a sociological problem. (Tusiani 153). When the emigrant, after a long and wearisome crossing, arrived at Ellis Island, s/he was immediately faced with the first major obstacle of his/her new American life: a strange language. The question of language, or, rather, loss of language, is of primary importance to our poet when discussing the experience of emigration. Tusiani introduces this argument in "Song of the Bicentennial" by a series of questions:

> Do I regret my origins by speaking
> this language I acquired? Do I renounce,
> by talking now in terms of only dreams,
> the sogni of my childhood? What has changed
> that I had thought unchangeable in me?
> (*Gente Mia* 5)

The answer to these questions is that something *has* changed and that every phrase, every word uttered in English separates him further still from his roots:

> Now every thought I think, each word I say
> detaches me a little more from all
> I used to love —
> (*Gente Mia* 5)

For Tusiani, when "sogni" become dreams, "cielo" becomes sky, and "mamma" is translated into mother, much more transpires than the immigrant's linguistic process of Americanization and acculturation. Tusiani, who, besides being a poet, has had a long and successful career as a professor of Italian language and literature, as a scholar, and as a translator of Italian classics, knows full well the importance of words. Tusiani is fully aware that the ideas and the cultural values transmitted through words go much more deeply than the formal definitions found in dictionaries: the Italian "cielo" elicits mythicized visions of the old world, whereas the English "sky" only reminds the immigrant of the ghetto in the immense concrete jungle he now calls home; "mamma," when translated into mother, loses that "whole world of feelings and traditions" (Tusiani 154) the immigrant had felt and stored since the years in his homeland. Ultimately, the "disintegration of family unity becomes an altogether unpremeditated adverse effect" of immigration:

> Mother, I even wonder if I am
> the child I was, the little child you knew,
> for you did not expect your little son
> to grow apart from all that was your world.

> Yet of a sudden he was taught to say
> "Mother" for mamma, and for cielo "sky."
> That very day, we lost each other . . .
> (*Gente Mia* 5)

Loss of the Italian language is for Tusiani "a betrayal or denial of his original world — indeed his very origin, his very self" (Tusiani 153-54).

In the end, for many, the experience of immigration can be best summed up by Emilio Speciale's poignant poem, "Il barbiere dei due mondi."[5] Speciale's *barbiere* has achieved the American dream of financial security, all of the trappings of success are his: "il letto grande . . . troppo grande per la sua misura," "la macchina . . . anch'essa grande," which takes him to his "salone tutto di vetri e tanto sapone." Materially he has come a long way since leaving the "old country," but his fate is very much like Tusiani's immigrant. Speciale's "barbiere dei due mondi" is also caught between two radically different cultures:

> Costui è il barbiere dei due mondi, di quello dei castelli in aria
> di quello delle macchine e dei letti grandi, il barbiere con due scarpe
> "Conosciuto che hai due mondi — mi disse malinconico un giorno —
> sei fottuto nella testa, spaesato nel tuo lettone, ti metti a comprare
> uva per farti il tuo vino e *t'inganni* perché quello non è lo stesso
> niente più è lo stesso: *dovunque ti trovi trovi i segni della differenza.*
> (emphasis mine)

Speciale's *barbiere* tries to maintain a certain degree of similarity by practicing the same profession he practiced in Italy ("perché allo stesso mestiere era indirizzato"), and by continuing to make wine ("ti metti a comprare/ uva per farti il tuo vino"). That is, he tries to recreate the elements of a culture he knows and loves, but he deceives himself because his attempts at maintaining that degree of sameness cannot be but superficial. The reality of his life as an immigrant is that everything around him has changed ("dovunque ti trovi trovi i segni della differenza") but he has not, and he will never be truly at home in America.

***

Thus a significant amount of the literary production of the Italian emigrant/immigrant is highly autobiographical; furthermore, many of these writers use the image or notion of Columbus and his voyage as the underlying metaphor for the emigrant traveller undertaking his own journey to the "new world.". At the same time, a number of texts explicitly deal with the spirit and image of Columbus. Two of these are Joseph Tusiani's "Columbus Day in New

---

[5] This poem is included in Viscusi's article "La letteratura dell'emigrazione italiana negli Stati Uniti."

York" from the collection *Gente Mia and Other Poems*, and Anne Paolucci's "Countdown: 1992" from her collection *Gorbachev in Concert and Other Poems).*

In "Columbus Day in New York," Tusiani's theme is the Columbus Day celebrations that take place in large urban centers all across America to honor the immigrant hero, the one who "came to dig." Much different from the *festa* described in the "The Day After the Feast," also included in *Gente Mia* [6] (a celebration of the feast of Our Lady of Mount Carmel in the Italian neighborhood of Arthur Avenue in the Bronx), Columbus day festivities have very little to do with Italian culture and traditions. Thus, as the poet clearly states, the "epic" journey of Columbus is

> reduced to an innocuous parade
> where mayoral dreamers grin in competition,
> endorsed (or almost) by the Governor,
> and politicians who are neither-nor
> turn on Italian smiles as cars' ignition.
> (*Gente Mia* 10)

The poet chooses to look beyond the superficiality of the day (the politicians' smiles, the floats, the beauty queens) and sing about the true hero of the day — the immigrant laborer with callous hands who worked and died to make America what it is, and who is not yet recognized as "one of her children":

> . . . . . This is gente mia,
> for I can see (is there a lump in my throat?)
> dear Christopher Columbus on a float
> called for all time to come Santa Maria.
>
> How beautiful he beams! He has the eyes
> of my Grandfather, and his callous hand;
> he is the immigrant of every land
> unhappy in his happy paradise,
>
> misunderstood in all this understanding.
> (*Gente Mia* 10)

In this poem, Columbus, the Santa Maria, and the Grandfather are the powerful signifiers that synthesize the history of Italian immigration to the United States. Columbus, the "discoverer" of the New World, is the primordial immigrant, the first to introduce Europe to the New World, and the New World

---

[6] For a fuller discussion of this poem see my "From Southern Italian Emigrant to Reluctant American: Joseph Tusiani's *Gente Mia and Other Poems*."

to Europe. This act burdens the name of Columbus with an additional level of signification: being the "first" emigrant/immigrant, Columbus has come to personify the destiny of every person that follows him. Columbus' caravel the Santa Maria has also varying levels of signification. On one level, the Santa Maria clearly represents all the ocean liners, steamers and cargo ships that brought Europeans to America. On a different level, the Santa Maria also symbolizes the religion of the emigrant, his faith: she is the primordial religious mother who escorts the emigrant safely to his/her destination. Finally, the third signifier, the grandfather ("the new Columbus") represents all immigrants that have come to the shores of America in search of the *dream*. He is

> in all the greatness of his humble past —
> the new Columbus conquering new York.
>
> He brings the best credentials to be he —
> faith in his glance to win the fighting waves,
> dream of free people and despair of slaves
> to conquer a new land ultimately.
>
> So here he is today, today at last
> riding atop his bright Santa Maria,
> the navigator of the gente mia,
> *light of my future, darkness of his past,*
> (*Gente Mia* 10-11; emphasis mine)

The Grandfather figure is the symbol of all the immigrants that have come to this country ("the navigator of the gente mia"), who through their sacrifice and suffering ("darkness of his past") made a better life possible ("light of my future") for those who follow. They are, for one fleeting day, remembered and given their rightful place.

The pomp and gaiety of the Columbus Day festivities cannot hide a bitter truth, and the poem ends on a cruel note. The recognition is temporary, "he is the one no crowd will cheer / tomorrow when the town goes back to work"; and his destiny is one that robs him of the dignity of his existence:

> the one who came to dig (for dig we must)
> for the high glory of the subway tracks
> *the immigrant who dies and yet still lacks*
> *identity with this American dust.*
> (*Gente Mia*, 10-11; emphasis mine)

Tusiani's poem accomplishes two things: it reminds America of what Italians have achieved in the new land, and it synthesizes the despair and frustration of being a misunderstood immigrant in a land of immigrants.

Whereas Tusiani's poem focuses on the condition of being an immigrant,

Anne Paolucci's poem, "Countdown: 1992," links the reader with the mythical past and the age of exploration.

In each initial line of the first four stanzas, the poem's first person narrator addresses the reader. But one does not know who the narrator is. Is it Columbus, the poet, or someone else? Or perhaps the emigrant? Thus the questions asked by the Columbus/Poet/Emigrant narrator — "You ask what I felt?"; "You ask what I want?"; "You ask what I dream?"; "Who else dares (you ask?)" — elicit responses which project the reader towards new horizons and new frontiers to be conquered. There is no longing for *terra firma* in these verses, no longing to belong to a group or community, no longing for an end to the voyage:

> You ask what I felt?
> My tracks are epic, I'm told,
> But, really, I stumbled into fame.
> Shores are simply a need
> A lure, a claim.
>
> You ask what I want?
> Oceans closing behind me,
> Wind singing before me
> Filling canvas with promise.
> On land I grow dizzy,
> My shadow on the ground tells me
> I have yet to keep my bargain. . . .
>
> You ask what I dream?
> A map that proves me right,
> The Heavens charted,
> Another ocean sea to the moon,
> New storms to be outraced,
> I long for grace of waters
> Softly folded sleep.
>
> Who else dares (you ask?)
> Ah, many sought new lands
> Sifted through so many sands
> Back to the sea ! Even Ulysses
> Sailed the length of Venus
> And measured his will against the sky,
> Every star fixed to his purpose,
> His orbit.
> ("Countdown: 1992" 12)

Paolucci's narrator yearns for the adventure, the quest. The discovery is the accomplishment in itself. Her narrator is the dreamer, the Dantean Ulysses who

has "sought many lands / sifted through many sands" and "measured his will against the sky." S/he is the one who, when s/he looks at the stars sees "Another ocean sea to the moon," and "New storms to be outraced." In sharp contrast, when Tusiani fixes his gaze on the stars in his "Song of the Bicentennial" he is reminded of the brutal reality of immigration:

> The shape — let me be wondering about
> the shape of the stars that glow,
> for something tells me that I too was born
> under the sign of one
> formed like an ocean liner going far,
> crowded with silent men called immigrants —
> my ethnic star.
> (*Gente Mia* 4)

The deliberation of the "ethnic star" "formed like an ocean liner" is not a simple romantic notion of adventure to far off uncharted places, but the contemplation of the reality of the Southern Italian condition in the late nineteenth and the first half of the twentieth centuries, when, for hundreds of thousands, emigration was the only escape from a life of abject poverty.

In the second part of Paolucci's poem, the Columbus/poet/emigrant narrator reflects on the polemic that has grown around Columbus' voyage to the New World and, I believe, vindicates its legitimacy as a discovery:

> Touching land is daily bread.
> What matters is definition
> Of the event ——
> Giving birth is only the first
> Dim sighting of earth.
> ("Countdown: 1992" 13)

That other explorers may have sailed to the "New World" before Columbus is of secondary importance because it was Columbus' voyage that introduced Europe to the new continent and the new continent to Europe, and ultimately changed the course of the world. It was he who gave "definition" to the event. It was Columbus' landing in the New World that greatly influenced the fortunes of nations: some became powerful and rich, while others lost their place of prominence. And it was Columbus' encounter with the "New World" that would, unknowingly to him, start the machine in motion that eventually destroyed the civilizations of its native inhabitants, while at the same time the New World became the aspiration of the hundreds of thousands of Europe's poor, politically oppressed and religious outcasts: "Indians were there to greet me/ (As Indians are there in India),/ Unthinking, unknowing;/ I thought out their life,/ Ours too, and all to come — —" (13).

The poem ends as it begins, with a question, except that this time no answer is offered by the Columbus/poet/emigrant narrator:

> Well, we know the rest.
> So: let me ask you this,
> Is reaching Ithaca really best?
> ("Countdown: 1992" 13)

I would like to propose that there are two answers to this question, one for each of the poem's two parts. For the first part, which ends with the fourth stanza, I would venture to propose a negative answer: reaching Ithaca is not best. For here the narrator, like Ulysses, is always in search of the unknown. Since s/he is the narrator of the never-ending voyage, reaching home, Ithaca, means attaining the final destination and hence no more frontiers to explore, no more quests to pursue, and probably the end of the narrator's voice as well.

The answer for the poem's second part, which begins with "Touching land is daily bread," is a much more complex issue. In this section of the poem Ithaca symbolizes America, the "new Atlantis." Here we are faced with a more reflective and somber narrator who has come to a full understanding of the importance of the discovery of America and of all the good and the evil that has come with it. S/he fully understands the tragic irony of America; namely, that the religious outcasts, the politically oppressed, and the poor who came from Europe in search of freedom and prosperity are the same ones that committed genocide of the native inhabitants and systematically destroyed their civilizations. Also, s/he fully understands the tragedy of emigration, of the hope of building a better life and the despair of families divided, of homes and friends left behind. The narrator of this part of the poem feels the immense burden of this legacy. "Is reaching Ithaca really best?" Every reader must decide.

Paolucci and Tusiani — both born in Italy, both professors, she of English and he of Italian, both established scholars and writers — take different approaches in their literary interpretation of the Columbian/Emigrant voyage. In "Countdown: 1992," Paolucci blends Homeric overtones with allusions to Dante's Ulysses, who dared not to stop at the columns of Hercules in his quest for knowledge. Thus she writes a poem that projects the reader into a future of never ending frontiers to be conquered and quests to be fulfilled while vindicating Columbus' discovery of New World and calling on the reader to reflect on the positive and negative aspects of this discovery for the world and its people. On the other hand, Tusiani in "Columbus Day in New York," places his poem in contemporary American culture and in the reality of immigrant life. Tusiani's main emphasis is not to dwell on Columbus the historical figure, but to sing the praises of the humble immigrant who has come to this land "to dig," the immigrant who "still lacks / identity with this American dust." In Tusiani's poem the Grandfather figure becomes the new Columbus. With him, as with all

immigrants, the Columbian voyage is reenacted and America is rediscovered.

Loyola University Chicago

Works Cited

Barolini, Helen. *The Dream Book: An Anthology of Writing by Italian American Women.* New York: Schocken: 1985.

Boelhower, William. *Immigrant Autobiography in the United States.* Verona: Essedue Edizioni, 1982.

Coleman, Terry. *Going to America.* New York: Pantheon Books, 1972.

Foster, Robert. *Italian Emigration of our Times.* Cambridge: Harvard UP, 1919.

From the Margin: Writings in Italian Americana. Ed. Anthony Tamburri, Paolo A. Giordano and Fred Gardaphé. West Lafayette: Purdue UP, 1991.

Gardaphé, Fred. "Visibility and Invisibility: The Postmodern Prerogative in the Italian/American Narrative." *Almanacco* 2.1 (1992): 24-33.

Giordano, Paolo A. "From Southern Italian Emigrant to Reluctant American: Joseph Tusiani's *Gente Mia and Other Poems. From the Margin: Writings in Italian Americana.* Ed. Anthony J. Tamburri, Paolo A. Giordano, and Fred L. Gardaphé. West Lafayette: Purdue UP, 1991. 316-28.

Green, Rose Basile. *The Italian-American Novel: A Document of the Interaction of Two Cultures.* Madison, NJ: Fairleigh Dickinson UP, 1974.

Italian Ethnics: Their Languages, Literatures and Lives. Proceedings of the 20th Annual Conference of the American Italian Historical Association. Ed. Dominic Candeloro, Fred L. Gardaphé and Paolo A. Giordano. November 11-13, 1987. Staten Island, NY: Italian American Historical Association, 1987.

La letteratura dell'emigrazione. Scrittori di lingua italiana nel mondo. Ed. Jean-Jacques Marchand. University of Losanne, May 30-June 2, 1990. Torino: Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1992.

Musmanno, Michael. *The Italians in America.* New York: Doubleday, 1965.

Panunzio, Constantine. *The Soul of an Immigrant.* New York: Arno Press and the New York Times, 1969. (Reprint of McMillan 1928.)

Paolucci, Anne. "Countdown: 1992." *Gorbachev in Concert (and Other Poems).* Whitestone, NY: Griffon House Publications, 1991. 12-13.

Peragallo, Olga. *Italian American Authors and Their Contribution to American Literature.* New York: Vanni, 1949.

Pisani, Lawrence. *The Italian in America: A Social Study and History.* New York: Exposition Press, 1957.

Speciale, Emilio. "Il barbiere dei due mondi." Viscusi. "La letteratura." 136.

Tamburri, Anthony. "In (Re)cognition of Italian/American Literature: Definitions and Categories." *Beyond the Margin: Further Essays in Italian Americana.* Ed. Paolo Giordano, Fred Gardaphé, and Anthony Tamburri (forthcoming).

_____. *To Hyphenate or not to Hyphenate.* Montreal: Guernica Press, 1991.

Tusiani, Joseph. *Gente Mia and Other Poems.* Stone Park, IL: Italian Cultural Center, 1981.

_____. "The Themes of Deracination and Americanization in *Gente Mia and Other Poems.*" *Ethnic Groups* 4.3 (1982): 149-76.

Viscusi, Robert. "*De vulgari eloquentia*: An Approach to the Language of Italian American Fiction." *Yale University Studies* 1.3 (1981): 21-38.
_____. "La letteratura dell'emigrazione italiana negli Stati Uniti" *La letteratura dell'emigrazione* 125-37.

***

Appendix

COLUMBUS DAY IN NEW YORK
by Joseph Tusiani

Poor joel Barlow, your Columbiad
unwrote itself for lack of salty spray.
Here is the epic of Columbus Day
reduced to an innocuous parade

where mayoral dreamers grin in competition,
endorsed (or almost) by the Governor,
and politicians who are neither-nor
turn on Italian smiles as cars' ignition.

It does not matter. This gente mia,
for I can see (is there a lump in my throat?)
dear Chirstopher Columbus on a float
called for all time to come Santa Maria.

How beautiful he beams! He has the eyes
of my Grandfather, and his callous hand;
he is the immigrant of every land
unhappy in his happy paradise,

misunderstood in all this understanding
gold of the Indian summer round his brow,
unable to forget the Ocean now
when he should but recall the joy of landing.

Look closer! There's Grandfather, come this year
to represent Columbus on his float.
A hero and the worthiest of note,
he is the very one no crowd will cheer

tomorrow when the town goes back to work;
but look at him today, today at last,
in all the greatness of his humble past ——
the new Columbus conquering New York.

He brings the best credentials to be he ——
faith in his glance to win the fighting waves,
dream of free people and despair of slaves
to conquer a new land ultimately.

So here he is today, today at last,
riding atop his bright Santa Maria,
the navigator of the gente mia,
light of my future, darkness of his past,

the one who comes to dig (for dig we must)
for the high glory of the subway tracks,
the immigrant who died and yet still lacks
identity with his American dust.

COUNTDOWN: 1992
by Anne Paolucci

You ask what I felt?
My tracks are epic, I'am told,
But, really, I stumbled into fame.
Shores are simply a need,
A lure, a claim.

You ask what I want?
Oceans closing behind me,
Wind singing before me
Filling canvas with promise.
On land I grow dizzy,
My shadow on the ground tells me
I have yet to keep my bargain. . . .

You ask what i dream?
A map that proves me right,
The Heavens charted,
Another ocean sea to the moon,
New Storms to be outraced,
I long for grace of waters
Softly folded over sleep.

Who else dares (you ask?)
Ah, many sought new lands
Sifted through so many sands
Back to the sea! Even Ulysses
Sailed the lenght of Venus
And measured his will against the sky,
Every star fixed to his purpose,
His orbit.

Touching land is daily bread.
What matters is definition
Of the event ——
Giving birth is only the first
Dim sighting of earth.

Land scattered before me
Each time I tried;
I battered my way through a wall
Of islands strung out to wear me down ——
Indians were there to greet me
(As Indians are there in India),
Unthinking, unknowing;
I thought out their life,
Ours too, and all to come ——
Surely that's worth something?

Well, we know the rest.
So: Let me ask you this,
Is reaching Ithaca really best?

The University of North Carolina at Chapel Hill Graduate Studies in Romance Languages and Literatures

The Department of Romance Languages and Literatures at the University of North Carolina at Chapel Hill, established in 1909, links its distinguished past of internationally known faculty and alumni to a lively and timely intellectual exchange in the present. The Department offers M.A. degrees in French, Italian, Portuguese, and Spanish. The Ph.D. degree is offered in French, Italian, Portuguese, Spanish, and in Romance Philology.

Faculty. Thirty-five full-time professors teach in the Department. Distinguished lecturers are invited each year. René Girard is a Distinguished Adjunct Professor of Romance Languages.

Publications. The Department of Romance Languages and Literatures publishes: *Romance Notes*, *The University of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures*, *Hispanófila*, and *Annali d'Italianistica.*

Library Facilities. The University of North Carolina Davis Library contains over 3,000,000 volumes. Online resources and the Center for Research broaden the University library holdings. The Cooperative purchasing and borrowing programs with Duke University and North Carolina State University give easy access to those holdings that complement the University of North Carolina libraries.

Fellowships and Teaching Assistantships. The Department offers numerous fellowships and teaching assistantships: Graduate School Merit Fellowships (including limited teaching assignments): $9,000-15,000; in addition to teaching stipends of $3,200 per section per semester, endowments enables the Department to offer supplemental scholarships of $1,000-2,000 to qualified students. Most students teach two or three sections of beginning language courses per academic year, according to their teaching experience and the University's needs.

Admission. Application forms for admission to the Graduate School and to the Department of Romance Languages and Literatures may be obtained by writing to: The Graduate Secretary, Department of Romance Languages and Literatures, CB # 3170, 238 Dey Hall, Chapel Hill, NC 27599-3170. Applicants requesting fellowships and assistantships must submit admission materials by February 1.

Paolo Valesio

Riscoperte poetiche dell'America

Il fallut que Colomb partît avec des fous pur découvrir l'Amérique.
Et voyez comme cette folie a pris corps, et duré.
(André Breton, *Premier manifeste du surréalisme* [1924])

L'anniversario colombiano è trascorso in un'atmosfera di un certo disagio internazionale. Non intendo discutere le motivazioni e i sintomi di questo disagio, ma mi limito a una constatazione: chi ha fatto le spese di questa problematizzazione è stata la cultura italiana americana, la quale rischia ancora una volta d'allontanarsi dalle sue radici (dunque, dalla sua forza), se si lascia trascinare dalle correnti dell'alienazione ideologica. È necessario resistere a questa deriva, e il saggio presente è un contributo a questa resistenza. Contributo, beninteso, dai limiti ben precisi. Esso discute infatti un fenomeno culturale che è legato all'impresa di Cristoforo Colombo in modo solamente indiretto, ma non per questo meno significativo. Si tratta di considerare uno degli aspetti del retaggio esplorativo di questa grande esplorazione: alcuni dei modi, cioè, in cui la poesia italiana contemporanea ha riscoperto e continuamente riscopre il Nuovo Mondo, operando *nel concreto contesto vivente* di questo Nuovo Mondo.

La vera poesia, al suo livello fondante e fondamentale, rifiuta qualsiasi legame troppo esplicito di tipo geografico, politico, sociale. Può sembrare, questa appena detta, una constatazione semplice; e non lo è. Può sembrare un concetto risaputo; e invece mai come oggi è importante ribadirlo. Perché tante incrostazioni ideologiche hanno reso difficile, negli ultimi tempi, tener chiara dinanzi agli occhi la radicale *libertà* che è implicita nella poesia. Non soltanto una libertà *di*, ma anche una libertà *da*: libertà dalle grettezze provinciali, dai pregiudizi politici e razziali, dalle discriminazioni aprioristiche e ideologiche di ogni colore e di ogni posizione (a sinistra così come a destra).

Tuttavia questa indicazione fondamentale di libertà (la poesia come qualche cosa di assoluto, di extraterritoriale) può essere fraintesa, se ci incoraggia a restare semplicemente nell'astratto. Si tratta non solo di comprendere una situazione statica di aterritorialità come caratteristica generale della poesia, ma anche di capire un processo dinamico di deterritorializzazione. (Penso a quella bella e triste parola spagnola *destierro*, che drammatizza l'italiano "esilio".) Osservare questo processo ci porta a comprendere meglio certe caratteristiche, non della poesia in generale ma della poesia oggi, in una specifica parte del mondo e della sua storia. Né vi è contraddizione, rispetto al concetto di libertà di cui si diceva. Io sto qui parlando della libertà *da*; e la libertà *da* significa libertà

relativa; indica una serie di tentativi (costanti anche se non necessariamente sistematici) di liberazione da condizionamenti troppo vincolanti — liberazione che non può che essere dialettica e parziale.

Ecco appaiono i primi lineamenti di una definizione non più per via negativa, ma positiva: l'attività poetica contemporanea si caratterizza sempre più come attività in movimento fra (piuttosto che in residenza dentro) le comunità nazionali. I poeti di cui sto per occuparmi non si definiscono dunque soltanto per quello che non sono, ma anche per ciò che sono: poeti fra due mondi. Essendo responsabile di questa formula o prospettiva,[1] ritengo doveroso precisarla ulteriormente. Le tre comunità di scrittura sommariamente delineate in quel saggio sono in realtà quattro.

Ma prima, una precisazione. Il termine che ho appena usato si rifà alla nozione di "comunità testuale".[2] Quest'ultimo concetto, tuttavia, è di natura socioculturale; rispetto a esso l'idea di "comunità di scrittura" introduce una certa differenziazione, poiché essa sottolinea il momento della elaborazione estetica come qualche cosa di distinto da (anche se legato a) il momento della interpretazione e dell'integrazione sociale.

A proposito di integrazione: l'elaborazione estetica è il punto terminale (a una delle due estremità) di una *gradazione continua* nel lavoro o lavorìo dell'immaginazione; la quale, all'altra estremità della gamma, è radicata nelle operazioni fondamentali del corpo, indispensabili alla nostra sopravvivenza in quanto esseri umani.[3]

Ma, torniamo concretamente alle nostre quattro comunità di scrittura. Prima, tuttavia, di cominciare questa breve rassegna, vale la pena di ricordare che la polarità di "orale" e "scritto" — anche se esposta in forma sfumata e articolata — non è quella centrale, qui. Il territorio che sto esplorando è un territorio di scrittura, tanto che anche le forme di oralità qui rilevanti hanno luogo *all'interno* di questo territorio scritturale. Basti pensare a quella istituzione (essenziale per lo studio dello sviluppo contemporaneo della poesia, in ogni dove) che è la pubblica lettura di poesie.

Le distinzioni pertinenti al nostro territorio hanno a che fare con diversi gradi di elaborazione di forme di scrittura; più precisamente, hanno a che fare sia con forme intimamente legate all'oralità sia con forme da esse più distanti; più precisamente ancora, riguardano forme di scrittura che sono al tempo stesso forme di lettura e anche forme di scrittura che mantengono una tensione problematica rispetto alla lettura. Distinguo dunque, in questo territorio, quattro

---

1 Vedi Valesio,*Writer between Two Worlds*.

2 Vedi Stock, in particolare le pagine 7, 150, 158, 165.

3 Si veda Johnson 170-74 *et passim*. Un elemento essenziale di cui si avverte l'assenza nell'importante libro di Johnson è la nozione di retorica. La tematizzazione esplicita della retorica avvicinerebbe di molto a quella "full explication of the notion of linguistic meaning in relation to a general concept of meaningfulness" (177) di cui l'autore sente la mancanza.

gruppi: (1) poeti americani (2) poeti italiani (3) poeti italiani americani (4) poeti tra i due mondi.[4]

I poeti nordamericani godono del vantaggio, così schiacciante da risultare quasi brutale (una volta si sarebbe detto "imperialistico") di scrivere in una delle due lingue padrone (l'altra è lo spagnolo) del mondo — o almeno, del mondo dell'editoria. Però io continuo ad avere l'impressione che, per ciò che riguarda il mondo della poesia, la vastità del continente americano sia più illusoria che reale; voglio dire che la maggior parte della produzione poetica negli Stati Uniti sembra tendere a suddividersi, oltre la varietà geografica, secondo un numero limitato di faglie culturali tutto sommato ancora molto "europee". Ma in questa sede, tutto ciò che è possibile è un estremo sforzo di sintesi, con tutti i suoi rischi di semplificazione; che nota la presenza di due grandi "famiglie" (non penso a clan o peggio, ma all'idea wittgensteiniana di somiglianze di famiglia tra gruppi di fenomeni diversi), ovvero correnti di tradizione.

Una, è una tradizione che coltiva un equilibrio tra lirica e discorsività, che non rifiuta la trasparenza della descrizione, che tende ad essere freddamente elegiaca (l'ossimoro è necessario: proprio da questa *coniunctio oppositorum* scattano i momenti poetici più efficaci, in questa tradizione); uno dei suoi emblemi cruciali resta ancora, nonostante tutto (le transizioni, i rovesciamenti, le parodizzazioni, i mutamenti, le ribellioni, ecc.), il tenacemente autoctono Wallace Stevens.

L'altra è una tradizione antilirica che si può definire, piuttosto che sulla base di un ossimoro, su quella di un pleonasma almeno apparente: "poesia linguistica" (*language poetry*); termine che io qui allargo al di là della sua attuale, ristretta connotazione di corrente o scuola. Si tratta di una tradizione sperimentale, per la quale una delle esperienze cruciali è stata quella di Ezra Pound — poeta tra i due mondi.

Questo poeta nordamericano tra i due mondi evoca a sua volta una genealogia che va al di là del suo caso particolare, e che è forse il simbolo più pertinente di quelle radici europee della poesia americana di cui prima si diceva: Robert Browning. (La cui influenza si può misurare forse sopra tutto — come solitamente accade — nei poeti minori, sempre essenziali per definire compiutamente la realtà di un clima e di una storia letteraria: per esempio, Edgar

---

[4] Alterno, nel corso di questo saggio, gli aggettivi "americano", "nordamericano" e "statunitense", anche se soltanto l'ultimo dei tre definisce con precisione il referente del mio discorso. E faccio questo, in primo luogo perché "statunitense" mi suona un po' troppo pesante, e in secondo luogo perché "americano", con tutta la sua imprecisione continentale, è in sintonia con una certa vaghezza dell'espressione "italiano americano" (la quale dovrebbe essere precisata, distinguendo scrittori italiani/nordamericani da scrittori italiani/sudamericani). Quanto a "nordamericano", sono ben consapevole del fatto che esso sussume due situazioni diverse come quella statunitense e quella canadese; resti inteso, dunque, che le osservazioni che seguono non pregiudicano la differenza canadese, che andrà investigata in altra sede. Si vedano, per esempio, i due numeri speciali della rivista "Il veltro" dedicati a "Le relazioni tra l'Italia e il Canada".

Lee Masters sembra aver trasferito in una sorta di media idiomatica statunitense la scintillante dialogicità e mimesi narrativa di Browning.) Robert Browning, poeta tra i due mondi; all'epoca infatti in cui egli vive e scrive la distanza tra Inghilterra e Italia è ancora paragonabile a quella tra Italia e Stati Uniti.

Alcune, dunque, delle genealogie cruciali della moderna poesia anglosassone nascono come esperienze tra i due mondi, processi di auto-esilio: solo che in questi casi (Browning, Pound) l'Italia è la meta, non il punto di distacco. Ma forse la differenza della meta (Italia, o Stati Uniti, come nuova patria) conta meno che il rapporto *tra* i due mondi. Si può dire che buona parte della moderna poesia anglosassone nasca da un fenomeno di "bilinguismo" angloitaliano. Non si tratta del bilinguismo che i linguisti analizzano tecnicamente (per questo ho posto il termine fra virgolette), ma piuttosto di un bilinguismo mentale o spirituale. È, insomma, la situazione di chi scrive poesia in una data lingua mentre è immerso nel flusso e realtà quotidiana di una lingua diversa.

Fare poesia significa sempre entrare, fino a un certo punto, in un sogno. (Chi scrive poesia sa che questa non è un'immagine vaporosamente eterea e vaga, ma la definizione precisa di un arduo compito.) Allora, creare poesia nella propria lingua ma in ambito linguistico straniero è una sovradeterminazione della situazione onirica — è un doppio sogno. Ma, come sempre accade, le differenze non vanno sottovalutate. In questa genealogia della poesia nordamericana emerge il potere (l'intellettuale anglofono che scrive la sua lingua in territorio italiano potrebbe ripetere l'antica specificazione orgogliosa del *civis romanus sum*: egli scrive in una lingua "forte", immediatamente esportabile e pubblicabile). Nell'altra genealogia invece osserviamo una situazione di debolezza: chi scrive italiano in ambito nordamericano rischia di divenire invisibile. Ma debbo tornare a ricordare la somiglianza: in entrambi i casi, si scrive in una situazione di duplice sogno. Ciò significa, tra l'altro, che la categoria della debolezza *non* è qui usata in senso univocamente negativo: la debolezza o indebolimento può tradursi in approfondimento e intensificazione, nella vita dello spirito.

Tornando alle due correnti poetiche nordamericane, quella elegiacamente narrativa e quella sperimentale: non esiste fra di esse, naturalmente, alcun muro divisorio; le realizzazioni poetiche più persuasive realizzano, come di solito accade, una *contaminatio* di questi diversi elementi.[5]

Ma parlare di una tradizione poetica come di un qualche cosa che si possa attingere direttamente è gesto che contiene in sé un elemento di potenziale ingenuità, del quale occorre essere criticamente consapevoli. Infatti, comunità letterarie storicamente mature come le prime due nella mia tassonomia — l'americana e l'italiana — contengono una dimensione riflessiva e di particolare autocoscienza. (Lasciamo stare, qui, la differenza di spessore cronologico tra le due storie: se dimenticare l'antichità profonda della tradizione italiana sarebbe

---

[5] Mi limito a un esempio elegantemente rappresentativo, il bilancio di un *oeuvre* poetico che astutamente contempera le due correnti sopra descritte: *Selected Poems* di Robert Creeley.

ingenuo, insistervi finirebbe con l'essere patetico.)

Ciò che più conta dunque non è, semplicemente e direttamente, la tradizione: bensì la *traditionis traditio*; il modo, insomma, con cui una data tradizione riflette su se stessa, e trasmette se stessa. La tradizione della tradizione, nella poesia americana, rivela tra molte altre cose il persistente timore che discutere del proprio fare sia un di più, un eccesso che il pubblico non perdona. Questa consapevolezza difensiva rende le discussioni americane militanti sulla poesia più leggibili, in media, di quelle italiane; ma anche, più fragili e friabili.

Esempio: alcuni poeti americani si sono ultimamente preoccupati — anche su articoli di riviste a vasta circolazione — che la poesia negli Stati Uniti sia divenuta una "sottocultura". Ma il poeta italiano, acutamente consapevole com'egli è dello statuto sottoculturale della poesia lungo tutto l'arco della storia moderna, non può che stupirsi di tale stupore.

Siamo arrivati così alla seconda comunità: quella dei poeti italiani. È accaduto, negli ultimi anni, qualche cosa di nuovo nei rapporti culturali tra Italia e Stati Uniti: poeti italiani hanno cominciato a visitare gli Stati Uniti, a leggere loro testi; e di questi testi cominciano ad apparire traduzioni. È l'inizio di un aggiustamento di equilibrio, tra l'attenzione che l'Italia ha sempre portato alla poesia americana, e un'attenzione reciproca che fino a tempi recenti non si poteva dire molto intensa. Ma lasciamo la diplomazia delle belle lettere, e veniamo alle strategie mentali di fondo.

I contrasti fra queste due comunità di scrittura/lettura sono netti; e per certi rispetti assomigliano a un chiasmo. La comunità poetica americana è in larga parte legata a doppio filo alle istituzioni universitarie, ma la sua tradizione è (come notato) quella di un ostentato anti-intellettualismo. D'altro canto, la comunità poetica italiana non ha un vero rapporto organico con l'università, ed è invece strettamente legata all'economia delle case editrici; eppure, la sua *traditionis traditio* è extra-intellettualistica, con un'ostentazione accademica di teorizzazione continua a proposito di tutto — dall'Arte alla Politica, dalla Società alla Natura.

Per almeno abbozzare un quadro chiaro della situazione, è bene anche non disdegnare i rilievi tematici apparentemente più semplici. (È appunto a livello tematico che emergono, almeno inizialmente, le differenze.) Per esempio. Le linee di divisione e aggregazione nella poesia italiana sono ancora in (troppo) gran parte politiche, o meglio, cioè peggio, partitico-ideologiche (inutile sottolineare la differenza rispetto alla situazione della poesia americana). Ed è forse a causa dell'insistenza sulla città come luogo deputato alla retorica dell'umanesimo di sinistra che il paesaggio naturale ha cessato, sembra, da circa mezzo secolo (a parte alcune significative eccezioni, com'era da attendersi) di costituire un serio oggetto di esplorazione per la poesia italiana, mentre esso continua ad essere una fonte di nutrimento inesausto per la poesia americana.

Ma, lasciando la tematica (non si tratta qui, in ogni caso, di stendere un protocollo), tentiamo di stringere più da presso la *traditionis traditio*.

Sintetizzando al massimo, ed evitando di ripetere cose già scritte altrove,[6] ciò che colpisce nella storia contemporanea della poesia italiana — al di là delle ingannevoli apparenze create da un verbalismo della discontinuità ("rottura", "contraddizione", "contestazione", "divaricazione", e via martellando) — è la sua sostanziale continuità. L'alternativa di fondo continua a essere molto simile a quella che si era delineata ai primi del Novecento: tra futurismo, dico, e simbolismo. (S'intenda che continuità non significa continuismo o ripetizione; al contrario, constatare le genealogie fondamentali è il modo migliore di cogliere, sullo sfondo così delineato, le differenze; s'intenda inoltre che "futurismo" e "simbolismo" sono termini qui assunti con consapevolezza storica ma senza pedanteria storicistica, dunque vengono usati in senso lato.)

Non ultimo tra i paradossi della *traditionis traditio* nella poesia italiana è il fatto che l'impeto sperimentalistico del futurismo si è mantenuto, ma passando con grande disinvoltura da un'ideologia nazionalistica di destra a un'ideologia più o meno "sinistra". Donde un contrasto obiettivamente ironico fra la retorica della libertà totale e addirittura dello svincolamento dalla normale razionalità che la poesia delle varie neo-avanguardie ostenta, e la realtà di un contesto sociale dove le aggregazioni effettive sono condizionate dalle prevedibilità di una politica partitica.

Ma il passaggio, tutto sommato abbastanza agevole, dalla retorica dell'avanguardismo alla retorica d'avanguardia, ovvero da ideologhemi "di destra" a ideologhemi "di sinistra", può veramente stupire soltanto chi ancora pensi al linguaggio come a un riflesso, a qualche cosa che sopraggiunge dopo la definizione delle idee. Guardando più in profondità, si osserva come il linguaggio plasmi le strutture intellettuali. (Il bel motto latino del *rem tene, verba sequentur* ha ahimé ben poco a che fare con il modo in cui il linguaggio-pensiero funziona effettivamente, sopra tutto nel caso della poesia.)

Non vi è da sorprendersi, allora, della transizione che ho appena descritto: la virulenza, il culto dell'intolleranza, da cui nasce la retorica dell'avanguardia la predispone a certi connubi ideologici al di là dei loro contenuti particolari.

Rispetto a queste persistenti seduzioni della virulenza, la corrente post-simbolista in Italia si è definita sopra tutto per via negativa: per la sua discrezione, insomma, e ritegno ad agitare gagliardetti ideologici. Ma all'interno di questo atteggiamento generale le singole soluzioni sono state e sono, non solo diverse, ma spesso divergenti.

Quel che premeva qui, comunque, era semplicemente delineare alcune differenze salienti tra due comunità di scrittura/lettura (la statunitense e l'italiana) che sono sovrane nei loro rispettivi territori, e hanno elaborato (come detto) ciascuna la sua versione tradizionale della propria rispettiva tradizione. Ben diverso il caso delle due ultime comunità nella mia lista. Per esse, parlare di

---

[6] A cui però non posso non fare riferimento: *Fantasma di poesia futura* e *Pasolini e la vena della trasparenza.*

traditionis traditio sarebbe prematuro: in entrambi i casi, ciò cui assistiamo è la (tutt'altro che facile) costruzione di una tradizione.

Delle due comunità, quella che già da tempo è istituzionalizzata è quella dei poeti che una volta si chiamavano italoamericani o italo-americani, che poi si sono definiti italiani-americani o italiani/americani, e che adesso preferiscono essere appellati (con una definitiva semplificazione morfologica e grafica) italiani americani. (Tali oscillazioni sono più che semplici aneddoti: come accade solitamente in questi casi, le variazioni formali sono sintomi di soggiacenti problemi culturali e ideologici.)[7] La ragione di questa istituzionalizzazione è in fondo semplice: questi sono poeti prevalentemente anglofoni; poeti, dunque, che scrivono i loro versi in inglese, e i cui legami con la dizione poetica italiana sono soprattutto quelli derivanti (per molti di loro) da una attività di traduzione di poesia.

La strategia che definisce il poeta italiano americano è, inevitabilmente, una strategia integrativa rispetto alla cultura e letteratura nordamericana. Dove però, e la differenza non è di poco conto, l'integrazione può essere sdrammatizzante e allusiva (essenzialmente, un'accettazione della propria anagrafe e romanzo familiare), oppure attuarsi in modo assertivo e rivendicativo. In quest'ultimo caso, le forme pertinenti di poesia italiana americana si aggiungono al coro crescente delle letterature così dette "etniche". A guardar bene, la rivendicazione "minoritaria" (etnicistica e femministica) costituisce l'unico elemento di attenzione propriamente politica nella poesia nordamericana contemporanea.[8]

Qui vediamo riapparire la situazione chiastica che già prima è stata notata, comparando queste che un tempo si sarebbero chiamate due civiltà letterarie. In quella italiana, il generale tono intellettualistico del dibattito poetico è tuttavia equilibrato da una tendenza a collegarsi (spesso anche troppo direttamente, ripeto) ai grandi temi della vita sociale italiana. Al contrario e simmetricamente (o meglio, appunto, chiasticamente): il tono in linea di massima anti-intellettualistico della discussione poetica negli Stati Uniti è però controbilanciato dalla tendenza a spostare le rivendicazioni e i risentimenti politici dentro l'area accademica anzi che nell'arena generale della società (una tendenza, dunque, che si realizza come intellettualistica). Ed ecco la politicizzazione (all'insegna del descritto rivendicazionismo etnico) di quello che a prima vista potrebbe parere un tema esotericamente universitario: i conflitti tra canoni letterari alternativi.[9]

---

[7] Si veda il piccolo libro di Tamburri, *To Hyphenate or Not to Hyphenate*.

[8] Ciò che è "propriamente" politico è in realtà il senso tradizionale — e in via di obsolescenza — della nozione di politica; al disotto del quale permane salda la sua dimensione fondamentale ovvero (in senso aristotelico) biologica: gli inevitabili rapporti che si intrecciano dentro la *polis*. Il "propriamente" politico, allora, è una versione degradata e ideologizzata della vita nella *polis*: si tratti del dibattimento partitico che ancora domina la vita sociale in Italia, o del dibattito fra etnie che ha assunto un ruolo preponderante nella vita politica statunitense.

[9] La storia di questi conflitti è ormai lunga; tanto da presentare già segni di logoramento. Se

La poesia italiana americana è, naturalmente, solo uno dei componenti della cultura italiana americana; ma la poesia, essendo sempre l'indicatore più vibrante e sensibile degli sviluppi culturali, costituisce un punto di osservazione cruciale. Si avverte in essa, dunque, con particolare intensità quel dilemma di fondo che il linguaggio più diplomatico della saggistica e sociologia tende a palliare. Se la cultura italiana americana continua a tenersi legata a un certo folklore contadino e paleocattolico rischia di restare troppo confinata; ma, se ne prende troppo nettamente le distanze, corre il pericolo di divenire indistinguibile dentro il gran mare del Nordamerica. E questo, *mutatis mutandis*, è vero di ogni letteratura e cultura "etnica" negli Stati Uniti oggi.

I portavoce delle polemiche etniche svolgono generalmente un discorso che contiene due filoni contrastanti o addirittura contradditori: una rivendicazione della diversità (antropologica, sessuale, ecc.) si unisce in bizzarro sposalizio (l'inglese parla pittorescamente di "strani compagni di letto") con una retorica della standardizzazione egalitaria. Che questo discorso contraddittorio (per cui viene alla mente un'altra espressione idiomatica inglese: "parlare contemporaneamente da tutti e due gli angoli della bocca") venga disinvoltamente snocciolato dagli specialisti in discorsi acritici (i funzionari dei mezzi di comunicazione di massa, e i propagandisti governativi) non stupisce; ma è un indizio grave che tale discorsività prefabbricata trovi sempre più vasto spazio nella cultura universitaria, teoricamente dedicata alla critica.

Ma torniamo al problema specifico della costruzione di una *traditionis traditio* italiana americana. Qui la questione forse centrale è quella di dar vera voce (dunque, con revisione critica) alle due vene in larga misura sotterranee sulle quali si è costruita la cultura delle comunità italiane americane: il filone di una particolare sensibilità sociale e sindacale, e quello della religiosità. Due dimensioni che, al di là delle vecchie contrapposizioni ideologiche, sono molto più vicine di quel che possa sembrare a prima vista. Quanto alla prima, essa va in prima istanza assunta in modo descrittivo e a-ideologico. Cioè, quello che prima di tutto e sopra tutto importa non è se questa sensibilità si manifesti in modi di "destra" o di "sinistra"; ciò che conta è che essa esista. Il problema è che, da un lato, un certo rivendicazionismo sociale è divenuto un fenomeno in larga misura archeologico,[10] mentre d'altra parte la tenace e vivace tradizione cattolica

---

prendiamo per esempio quale punto di riferimento una raccolta di saggi come quella pubblicata da Robert von Hallberg, *Canons*, vediamo che lo sviluppo del dibattito da allora ad oggi conferma (anzi, aggrava) i cauti ammonimenti espressi nell'Introduzione a quel volume (1-4). Segno eloquente di questo sviluppo (o meglio, involuzione) è il cambiamento di tono negli organi culturali a vasta circolazione (tipo *New York Times Book Review*, per intenderci). I quali una volta trattavano il *ressentiment* più o meno minoritario con seriosità e quasi soggezione, timorosi di esser colti in flagrante delitto di leso progressismo; e adesso invece cominciano, anche se ancora timidamente, a dare un po' di spazio a voci che prendono qualche distanza critica.

[10] Ciò non significa, naturalmente, che tale rivendicazionismo non sia degno di studio; anche perché esso potrebbe, a un'attenta indagine, risultare molto più vivo di quel che sembri. Faccio un

negli Stati Uniti non sembra aver mai parlato, a livello teologico, con un "accento" italiano.

Peccato, perché la extraterritorialità americana è adatta a riesaminare secondo prospettive nuove la situazione cattolica italiana; prendendo di petto, per esempio, quello che è forse il suo paradosso centrale: un cattolicesimo che è solo in parte cristiano. Guardiamo, infatti, alle vaste metonimie sulle quali è ancora in gran parte costruita la cultura "occidentale". Che il cristianesimo esista con una larga misura di indipendenza dal cattolicesimo, è nozione già pacifica almeno dagli inizi del Cinquecento; ma, un tipo di cattolicesimo relativamente autonomo rispetto alla testimonianza cristiana? Quest'ultimo è stato lo strano "miracolo italiano". Miracolo forse poco santo, ma che merita in ogni caso di essere studiato seriamente, al di là dell'aneddotica e del cinismo.[11] Ma, tornando al caso specifico dei poeti: l'autoqualificazione di un poeta o di una poeta come italiano americano è fondamentalmente un fenomeno di *intenzionalità* (ecco un caso in cui l'intenzionalità non è una fallacia).[12] Voglio dire: se un poeta si dichiara — si vuole — italiano americano, nessuno può farglisi incontro con un'obiezione senza apparire discriminatorio; se, d'altra parte, egli rifiuta di immaginare se stesso come tale, nessuno può costringervelo. Questa è la forza e insieme la debolezza dei poeti italiani americani rispetto al gruppo assai più piccolo anzi esiguo (cui sto per giungere nella mia analisi) dei poeti fra i due mondi. Questi ultimi infatti non possono scegliersi in un modo o nell'altro: se scrivono poesia, prevalentemente in italiano, dimorando negli Stati Uniti, essi sono sospesi (gli piaccia o no) tra i due mondi.

Un simbolo o meglio sintomo solo apparentemente frivolo di questa forza/debolezza degli scrittori italiani americani è quello *shibbolet* che è (avevo accennato sopra all'anagrafe) il nome proprio. Come si pronunzia il nome di uno scrittore o scrittrice — o in generale persona, scrivente o no — italiano americano? L'unico modo "naturale" di pronunzia, all'interno di questa comunità, è con un accento americano; ed è infatti così che la persona italiana americana *si* pronunzia, nel senso di pronunziare se stessa. Ma questa pronunzia suona "innaturale" al parlante italiano, per il quale l'unica enunciazione veramente "naturale" è quella italiana. Essa tuttavia crea immediatamente intorno al pronunziante un'atmosfera di freddezza e un sospetto di snobismo. Il problema

---

solo, piccolo, esempio. Ricordo una rivistina di anarchici italiani, *Controcorrente*, ancora circolante (almeno nell'area di Boston) negli anni Settanta. Esiste ancora? Ne è stato mai condotto uno studio?

11 A proposito di vita religiosa: richiede attenzione (e non solo come problema tecnico, di sociologia della religione) la minoranza di italiani americani e italiani tra i due mondi che ha abbandonato il cattolicesimo per abbracciare l'una o l'altra delle confessioni protestanti. Si tratta di un fenomeno di vita spirituale che (come sempre accade in tali casi) ha anche significative implicazioni estetiche, e specificamente letterarie.

12 Vedi la disanima di divergenti teorie dell'intenzionalità nel già citato (alla nota 3) libro di Johnson, pp. 177-193.

non è grande, ma è insolubile. E (ripeto) non sembri frivolo problematizzare un dettaglio come questo. Il discorso critico sulla poesia deve anche occuparsi — se vuole entrare in intimo contatto con il suo oggetto — delle relazioni più o meno conflittuali tra vari *shibbolet* (vedi *Giudici* 12:5-6). Il soggetto è delicato — ma quale aspetto non è delicato, in questa problematica fra i due mondi? Sono tutti rischi che il critico deve affrontare — se vuole essere veramente tale. Sono così giunto finalmente alla comunità di scrittura/lettura la cui identificazione costituisce l'oggetto specifico (e la novità) di questa analisi: la più piccola, la più giovane, la meno formalizzata. Il termine stesso di "comunità" suona eccessivo — e sarebbe più esatto parlare di una "tribù" che ancora sta cercandosi, con la consapevolezza della necessità di un'aggregazione e insieme dei pericoli del tribalismo.[13]

Beninteso, i confini tra i due gruppi (comunità dei poeti italiani americani, tribù dei poeti italiani nel Nuovo Mondo) sono porosi: gli assestamenti gli scambi i movimenti sono continui. Se dunque io marco qui il persistere di una differenza che mi sembra significativa, ciò non avviene certamente all'insegna di un qualche divisionismo più o meno polemico: al contrario, si tratta di facilitare — chiarendone i termini — un rapporto di sodalizio più ancora che di dialettica.

La differenza è, in prima istanza, semplice: i poeti italiani tra i due mondi scrivono prevalentemente in italiano. Ma questo fenomeno è semplice solo in apparenza: l'alternativa tra scrittura italiana e scrittura angloamericana non evoca soltanto il problema della traduzione come tecnologia linguistica ma (più fondamentalmente) quello della traduzione come duplicità antropologica (e vedi, sopra, le osservazioni sul bilinguismo mentale dei poeti anglosassoni fra i due mondi). Quella che emerge è una condizione di dicotomia, anzi che integrazione.

Il tipico poeta italiano americano (le eccezioni, s'intende, ci sono sempre) lavora all'interno di una sfera di lingua-e-linguaggio che è sostanzialmente unitaria e coerente: la lingua inglese così come essa si realizza nell'uso americano corrente.[14] Certo, questa lingua è fortemente caratterizzata dall'idiomaticità italiano/americana ai vari livelli; certo, questa lingua è cosmopoliticamente aperta alle altre, *in primis* all'italiano. Ma ciò non incrina la compattezza della sfera che ho descritto: in cui vi è una continuità di lingua inglese nella sua variante statunitense, dalla colloquialità più informale e idiomatica fino alla più allusivamente raffinata elaborazione letteraria.

Il caso della nostra tribù è ben diverso. Scherzosamente, potremmo dire che qui il problema è quello di scrivere "in Italia(no)"; ma non credo di esagerare se dico che si tratta in fondo di una situazione drammatica. Anche se scriviamo in

---

13 Vedi il mio articolo *Il nuovo tribalismo*.

14 A scanso di quegli equivoci che, nelle discussioni italiane di lingua e linguaggio e letteratura, ricorrono fin dai tempi del *De vulgari eloquentia*, specifico che: ciò di cui sto parlando qui *non* è il problema, molto interessante, della mescolanza tra italiano e americano al livello della lingua dell'uso comune. L'oggetto del mio discorso è invece il linguaggio letterario.

italiano, l'idiomaticità che ci circonda, ci compenetra, propriamente ci intride, a cui attivamente partecipiamo ogni giorno, è quella dell'inglese. Evitiamo puntigliosamente gli anglismi? Li accogliamo misuratamente ma ospitalmente (nello spirito, diciamo, di Baldassare Castiglione)? La differenza è stilisticamente significativa, ma il problema antropologico rimane.

Senza sopravvalutare la forza conoscitiva delle analogie, un minimo di riferimento comparativo è tuttavia utile, se non altro per uscire dall'illusione dell'unicità. (Il senso dell'unicità resta categoria pertinente — in effetti, indispensabile — per il poeta singolo, *a parte subiecti*; ma non aiuta molto nell'elaborare una tipologia di gruppi e correnti.) La nostra posizione contemporanea di poeti tra i due mondi[15] ha *alcuni* (insisto sulla prudente limitazione) punti di contatto con, per esempio, la situazione (all'incirca mezzo secolo fa) degli intellettuali ebrei nel contesto culturale e linguistico tedesco; né vi è bisogno di sottolineare che, se questa nostra situazione presenta elementi di drammaticità, quella conteneva i germi della tragedia.[16]

Altra analogia interessante è quella con la dicotomia tra poeti tedeschi restati in Germania durante gli anni della dittatura nazista, e poeti esuli.[17] L'analogia, naturalmente, andrà sviluppata con tutte le cautele e le limitazioni già accennate: è evidente infatti che non sto qui delineando una comparazione politica tra la tragedia di quegli anni e la nostra situazione presente. Mi sto invece interrogando sulla misura in cui sia possibile recuperare, al di là della ben diversa sofferenza delle due posizioni, una *curvatura metodologica comune* alle due situazioni dicotomiche.

Tornando, comunque, ancora per un momento a quegli anni durissimi: vi è una differenza (e questo è un problema che andrà studiato) tra la situazione tedesca e quella italiana. Non sembra infatti che sia avvenuta una vera e propria diaspora di scrittori italiani, o almeno non di poeti, fuori dai confini dell'Italia fascista. (Un caso come quello di Ignazio Silone — comunque prosatore, non poeta — può essere considerato come l'eccezione che conferma la regola.)

Insomma, la situazione degli scrittori italiani negli Stati Uniti è quella di una letteratura "minore" — beninteso, nel senso non condiscendente di questo termine.[18] La condizione in cui si trovano gli scrittori italiani negli Stati Uniti,

---

15 Per l'inizio di una fenomenologia di scrittori e intellettuali italiani così sorpresi e sospesi, si veda per esempio l'antologia di interviste curata da Rubeo, *Mal d'America*.

16 Vedi la Introduzione della Arendt a Benjamin, *Illuminations* (1-51).

17 Si veda per esempio la raccolta di una trentina di poeti, *Poesia dell'esilio*, a c. di Mariani.

18 Vedi Deleuze e Guattari, *Kafka*. Delle tre caratteristiche della letteratura minore là indicate — "la déterritorialisation de la langue, le branchement de l'individuel sur l'immédiat politique, l'agencement collectif d'énonciation" (33) — solo la prima resta seriamente proponibile oggi. In effetti, alcune delle tesi o meglio pre-tese là enunziate suonano oggi poco meno che grottesche. Si veda, subito dopo la frase appena citata: "Autant dire que 'mineure' ne qualifie plus certaines littératures, mais les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu'on appelle grande (ou établie)". Se queste formulazioni possono essere parzialmente spiegabili nel clima

in quanto rappresentanti di una letteratura "minore", è purtroppo quella abituale in tali casi; il pericolo di scomparire tra le fessure, o meglio falle, della storiografia letteraria così come essa è correntemente praticata. Di volta in volta, si tende a considerare gli scrittori della nostra tribù come troppo "italiani" per essere ospitati nelle antologie di scrittura italiana americana,[19] e troppo "americani" per essere accolti nelle antologie che documentano scrittura italiana.[20] La lezione che dobbiamo trarre da tutto ciò è chiara: il problema delle antologie e delle riviste contemporanee di poesia dev'essere affrontato come problema transculturale. Come accade per esempio in una recente antologia canadese in lingua francese che documenta il lavoro di scrittori italiani del Québec: dei diciotto autori antologizzati (con vari scarti di qualità), sedici scrivono originalmente in francese, sei in inglese, due in italiano (*Quêtes: textes d'auteurs italo-québécois*). Questo ci ricorda, fra l'altro, che l'equilibrio-intensione degli scrittori fra i due mondi può abbracciare (come nel caso appena citato) tre anzi che due lingue.

Parlando sopra dell'idea di antologia contemporanea di poesia come produzione transculturale, non intendevo enunziare una novità assoluta: in questo come in tutti gli altri casi importanti, il contemporaneo affonda le sue radici nel moderno.

Basti ricordare due casi ben noti, e in effetti divenuti presso che storici: l'antologia *Americana* di Vittorini risalente (nell'edizione sequestrata) al 1941, e la *Anthologie* "nera" di Senghor del 1948. Ho detto che i due casi sono (negli ambiti rispettivi) ben noti; ma mi pare che il loro accostamento non sia solito. Tale avvicinamento è qui inteso come un'indicazione (necessariamente ellittica) a considerare in modo lato il concetto di transculturalità.

I percorsi genealogici sono tortuosi, avventurosi, fantasiosi (e come potrebbe essere altrimenti, trattandosi di opere dell'umana immaginazione?). Per esempio, un fenomeno come l'apparizione dell'antologia di Senghor fa parte di tutta un'atmosfera, nella Parigi degli anni Quaranta, che aiuta a spiegare l'autoesilio parigino di uno scrittore nero (non era ancor venuto di moda il termine

---

degli anni Settanta, è però sorprendente che — a più di una decade di distanza — i curatori dell'edizione nordamericana del libro (*Kafka: Toward a Minor Literature*) non abbiano avvertito il bisogno di stabilire un minimo di distanza critica.

[19] Si veda recentemente *From the Margin: Writings in Italian Americana*. Ma la rivista che è espressione del lavoro di questo gruppo di studiosi e di altri loro colleghi (*Voices in Italian Americana*, ovvero, acrosticamente, *VIA*) non chiude, fortunatamente, le sue porte al lavoro degli scrittori italiani in America.

[20] Vedi il numero doppio della rivista *Poetry* del 1989; né la situazione è di molto migliorata in casi più recenti. Si preannunzia ora *Italy's Ultramodern, Experimental Lyrics*, a c. di Justin Vitiello, la quale tuttavia si presenta come un'antologia legata a una linea di tendenza. Aperta, invece, a tutte le tendenze (ma senza qualunquismo acritico) è l'antologia corredata da saggi critici, *Poesaggio: poeti italiani d'America*, a c. di Peter Carravetta e Paolo Valesio, in corso di stampa. Ugualmente aperto alle voci più diverse è il numero speciale della rivista *Gradiva*, anch'esso dedicato ai poeti italiani in America e curato da Luigi Fontanella e Paolo Valesio, anch'esso in corso di stampa.

"afroamericano" o "africano americano" . . .) come Richard Wright (il quale arriva a Parigi, su invito ufficiale del governo francese, nel 1946 e vi resta fino alla morte nel 1960), e più tardi gli spostamenti di James Baldwin (che abita a Parigi dal 1948 al 1957, ma dal 1969 inizia una vita nomadica tra New York, Nuova Inghilterra e Sud della Francia, ed è in quest'ultima regione ch'egli muore, nel 1987). Non sembra esistano, nell'Italia di quel periodo, casi culturali di questo genere.[21] Comunque, il caso di *Americana* andrà rivisto in una prospettiva propriamente critica.[22]

Per tornare al confronto fra le due antologie, l'italiana e la francese: una differenza che salta agli occhi è che la prima riguarda la prosa mentre la seconda concerne la poesia. Nelle pagine precedenti ho usato il termine "poeta" e quello di "scrittore" come se si trattasse di sinonimi o, tutt'al più, di parole legate da un pacifico rapporto metonimico. In realtà la questione è più complessa.

La differenza tra poesia e prosa è tanto radicale quanto indimostrabile per mezzo di strumenti "scientifici". (Chiunque scrive poesia sa quanto profondo sia il confine tra i due mondi espressivi; e che vi siano scrittori grandi in entrambi i generi non contraddice questa distinzione.) Vi è però un genere letterario che si trova in delicato e significativo equilibrio tra prosa e poesia: il racconto. La questione non riguarda solo la teoria estetica, ma ha implicazioni non trascurabili per la storiografia letteraria. Mentre una ricerca sulla prosa romanzesca e saggistica in lingua italiana negli Stati Uniti dev'essere condotta a parte, e

---

[21] A proposito di questa differenza francese: il Gorlier nella sua nota ad *Americana* ricorda opportunamente (p. ix) che la scoperta della letteratura statunitense non rappresenta a quel tempo una presa di contatto diretta da parte degli intellettuali italiani, ma è qualche cosa che in prima istanza passa attraverso il filtro francese. Vi è qui un parallelo interessante (ancora da svolgere, per una ri-analisi della nostra storia letteraria) fra questa ripresa italiana di letteratura americana negli anni Quaranta del nostro secolo (inizialmente per tramite francese, ma poi con riappropriazioni e risultati originali) e l'analoga ripresa, quasi esattamente un secolo prima, di uno dei padri della letteratura americana — Edgar Allan Poe — da parte della Scapigliatura italiana; anche qui attraverso la filiera francese, ma poi con brillanti risultati nuovi (ancora da valutare adeguatamente) per la letteratura italiana.

[22] Che *Americana* sia creazione di Vittorini — che egli vi abbia conferito l'impronta che resta — è ovviamente fuori discussione; come è chiaro che la sua breve nota prefatoria (v. 1, pp. 2-5) è intensamente pensata, e che le schede che precedono ogni selezione rappresentano un significativo lavorìo critico. Ma perché passare sotto silenzio il fatto che il saggio di Cecchi (vol. 2, pp. 1037-52), più lungo e articolato, è oggi altrettanto leggibile, pur nella prospettiva critica nettamente (e fecondamente) diversa, che la nota vittoriniana — non è né meno né più "datato" di essa? (Imprudentemente uno dei curatori parla [vol. 1, p. xix] di un "fondo dilettantesco" di Cecchi; se proprio si volesse usare questa sgradevole categoria, essa andrebbe applicata piuttosto a Vittorini.) Per limitarmi a un punto (non il più importante, ma significativo per questa ricerca) del saggio di Cecchi: "Anche oggi, a Nuova York, in certi tratti più catastrofici di Sesta Avenue o della Bowery, ciò che si vede sembra di vederlo con gli occhi di O. Henry" (1041). Questo è un modo garbato di marcare una differenza che non è qualche cosa di aneddotico ma ha una sua pertinenza (vedi anche la nota 27) metodologica e culturale: la differenza, dico, fra chi conosce l'America direttamente e chi no.

mescolarla a questo discorso sui poeti significherebbe rendere un cattivo servizio a entrambe le attività;[23] il caso invece è diverso per ciò che riguarda poesia e narrativa breve, per via appunto di questo loro intimo rapporto.(Occorrerà dunque in futuro coordinare la ricerca e antologizzazione poetica con quella sui racconti.)[24] Tornando alla storia letteraria (con la vastità di prospettive necessaria perché si possa parlare di storia): non è esagerato (e vedi le considerazioni iniziali di questo saggio) guardare ai rapporti transculturali di cui stiamo parlando come a una serie di piccole "riscoperte dell'America". In questa prospettiva è interessante notare che non sembra si sia mai dato, nella letteratura italiana contemporanea, il caso di un'antologia della poesia nordamericana che abbia giuocato il ruolo strategico esercitato dall'antologia prosastica di Vittorini.[25]

Parlando infatti di riscoperte (per quanto piccole) dell'America, mi riferisco a qualche cosa di più che operazioni tecniche e filologiche: intendo parlare invece di quei momenti in cui si getta sul territorio (geografico, spirituale) uno sguardo fresco e nuovo, il cui risultato è — prima o poi — una serie di revisioni e riaggiustamenti di mira. La riscoperta letteraria dell'America è avvenuta dunque, nella letteratura italiana, sotto l'egida razionalistica propria della prosa antropologico-saggistica,[26] piuttosto che all'insegna della ricostruzione

---

[23] Che poi un futuro regesto di romanzieri italiani fra i due mondi possa contenere alcuni nomi che ricorrono anche nella lista dei poeti — questa è tutt'altra questione. Così come è un'altra questione — e un interessante problema ermeneutico — distinguere tra i racconti scritti da poeti e quelli scritti da prosatori "puri", o almeno (i prosatori "puri" sono più rari di quel che appaia a prima vista) da prosatori in cui la produzione poetica occupa un ruolo interessante ma minore. Si pensi per esempio, all'interno di uno stesso ambito letterario che si può definire generalmente (ma non è una definizione generica) come realismo magico, alla differenza fra i racconti di Palazzeschi — dove la vena poetica è una componente integrale della prosa — e quelli (pur così vicini per eleganza letteraria) di Bontempelli o di Landolfi, dove questa integrazione poetica non ha la stessa portata strutturale. (Questi ultimi hanno, com'è noto, scritto versi non indifferenti; ma la loro poesia non ha, chiaramente, lo stesso peso e presenza che in Palazzeschi.) Tornando al Nuovo Mondo: è appena uscito il numero speciale dedicato alla narrativa italiana da *The Review of Contemporary Fiction*.

[24] Questa cruciale distinzione fra racconto e romanzo (che ha a che fare con tutta un'economia estetica) rischia di essere obliterata in quelle antologie che mettono insieme veri e propri racconti nati come tali con pezzi di romanzo che l'antologizzatore sforbicia e ritaglia a guisa di racconti. Questa tattica non è assente da *Americana* — e mi limito a un solo esempio, pertinente a questa discussione poiché si tratta dell'unico scrittore italiano americano presente nella raccolta. Sotto il titolo "Una famiglia neo-americana" (formula peraltro interessante), Vittorini colloca (vol. 2, pp. 1023-36), e traduce in proprio, non uno dei numerosi racconti scritti dal narratore John Fante (1909-1983), ma una scheggia (la parte finale del capitolo 1) di un suo romanzo. (Per il testo originale vedi Fante, *Wait until Spring, Bandini*, pp. 25-45.)

[25] Ciò non significa naturalmente che siano mai mancate, nella letteratura italiana dalla fin di secolo a oggi, antologie e traduzioni di poesia americana. (Vedi anche il capitolo finale, *D'Annunzio, America and Poetic Prosings*, nel mio *Gabriele d'Annunzio*.)

[26] Vedi casi oramai canonici come Cecchi, *America amara*, ora in *Nuovo continente*; e Soldati, *America primo amore*.

immaginativa propria del romanzo,[27] o sotto il segno transrazionale della poesia.

In effetti, vi è una considerazione che ci aiuta a spiegare perché la riscoperta canonica della letteratura americana in Italia sia una riscoperta di prosa anzi che di poesia. La prosa americana degli anni Quaranta si offriva ad avvalorare il mito di una novità, o verginità, o almeno radicale rottura (che questo mito avesse basi assai fragili è un altro discorso — che comunque era già opportunamente affrontato da Cecchi nell'Introduzione citata). La poesia nordamericana, d'altro canto, non si prestava particolarmente in quegli anni, né si è mai veramente prestata, a questa mitologizzazione. Ciò conferma l'osservazione all'inizio di questo saggio: tutto sommato (e nonostante apparenze ingannevoli, e anche alcune ribellioni reali — basti pensare al movimento "beat"), la matrice della poesia nordamericana è prevalentemente europea.

Tornando allo stretto nesso tra poesia e prosa breve; significativamente, esso appare già in quelle che possono essere considerate le genealogie della poesia italiana tra i due mondi. Come già osservato, sembra prematuro parlare di una *traditionis traditio* per la letteratura italiana tra i due mondi; e la ragione fondamentale è la scarsezza di genealogie — scarsezza che ci porta necessariamente ad elaborare una storiografia del contemporaneo, ovvero del presente come storia,[28] ovvero del presente-futuro. Ma, scarsezza non significa assenza completa.

In primo luogo, va notato che il concetto di genealogia dev'essere svincolato da una certa solennità. Genealogia non implica soltanto radici profonde e tronchi secolari. Essa può essere anche un fenomeno di passaggi rapidi, ma intensi e significativi; ed è chiaro che questo secondo aspetto è il più pertinente alla fenomenologia degli scrittori fra i due mondi.

Si tratta di momenti dal valore largamente simbolico. Ma si può, parlando

---

27 Preciso che sto parlando degli anni intorno alla Seconda Guerra Mondiale (dunque, della genealogia della nostra situazione), non del panorama contemporaneo. Preciso inoltre (e questo è metodologicamente importante) che le categorie critiche qui impiegate, come "scrittore fra i due mondi" e "riscoperta", se nel loro nucleo essenziale designano incontri ed esperienze dello spirito, hanno tuttavia un ancoraggio concreto nell'esistenza individuale e nelle peripezie empiriche e materiali (e vedi nota 22). Queste mie categorie si riferiscono dunque specificamente a scrittori che hanno visto ed esperito entrambi i mondi. Riscoperte puramente immaginative (come quella pavesiana de *La luna e i falò* del 1950) fanno parte di una situazione diversa. Il problema metodologico qui è quello di distinguere (mantenendo peraltro un costante nesso dialettico) tra la mitologizzazione che nasce dall'effettivo movimento tra i due mondi (dall'avventura, in prima istanza, di un corpo) e la mitologizzazione che fiorisce anche nell'assenza di questo riscontro. Si può pensare a un rapporto metonimico, per cui la prima mitologizzazione costituisce una zona di particolare intensità che pulsa entro l'area più vasta e alquanto più sfuocata della seconda. Per quest'ultima si vedano, tra l'altro: Fernandez, *Il mito dell'America negli intellettuali italiani(1930-1950)* e la tesi a stampa di Beynet, *L'image de l'Amérique dans la culture italienne de l'entre-deux-guerres.*

28 Giova qui richiamare un tipo di analisi che merita ancora attenzione: Sweezy, *The Present as History.*

di poesia, distinguere un valore simbolico da un valore "reale"? Ho ricordato altrove (vedi saggio citato alla nota 1) il passaggio creativo di Federico García Lorca per Nuova York. Debbo qui aggiungere, almeno, il passaggio attraverso l'America del Nord e del Centro (Canada, Stati Uniti, Haiti) di André Breton nel periodo 1941-1946; esperienza che gli ispira poesie e prose notevoli.

La letteratura italiana fra i due mondi non può vantare attraversamenti altrettanto prestigiosi. In compenso noi possiamo riferirci a un caso che, se più modesto, è però più significativo; perché non si tratta (come nei due casi precedenti) di una breve parentesi all'interno di una canonizzata carriera europea, ma della nascita americana di una vocazione poetica in un espatriato italiano. Mi riferisco a Emanuel Carnevali (1897-1942), che scrive quasi esclusivamente in inglese, e predominantemente nel suo breve ma decisivo periodo americano (a New York e a Chicago, tra la primavera del 1914 e l'autunno del 1922).[29]

Carnevali merita di essere considerato il passaggio genealogico cruciale per la poesia italiana negli Stati Uniti non tanto per l'intrinseca qualità della sua opera, e non tanto per la mitologizzazione della sua vita, e non tanto per il grado di attenzione che egli ha suscitato in importanti poeti americani (come William Carlos Williams), quanto sopra tutto per la sua condizione fluida, al di fuori di ogni situazione stanziale.

Non che la sua opera sia priva di interesse: essa è, in un suo modo selvatico e sghembo, aggiornata a certi ritmi della poesia a lui contemporanea,[30] pur nei limiti di un certo suo manierismo e natura propedeutica. Carnevali è comunque più incisivo (e qui si torna al rapporto racconto-poesia) come scrittore di prose brevi che come poeta: testi penetranti che ricordano aspetti dello stile di un narratore della generazione precedente come Federigo Tozzi (1883-1920), con chiari echi nietzscheani e qualche lampeggiamento di Whitman e di Emerson.[31]

---

[29] La fonte centrale per la scarna opera di Carnevali resta l'unico libro pubblicato lui vivente: *A Hurried Man*. Quanto a *The Autobiography of Emanuel Carnevali*, si tratta in realtà di una raccolta di "bits and pieces" (come si esprime [p. 18] la curatrice Boyle). L'edizione postuma in italiano (*Il primo dio*) non chiarisce i rapporti tra i testi tradotti da *A Hurried Man* e quelli tradotti da altri fonti, e non reca il nome del traduttore o traduttrice. (Che però è la stessa curatrice; vedi intervista di Paola Cristalli con M. P. Carnevali ne "Il Resto del Carlino" del 9 gennaio 1992.) L'unica edizione filologicamente esplicita, a mia conoscenza, è Carnevali, *Voglio disturbare l'America*, che però contiene testi di interesse in larga parte aneddotico. Manca una edizione completa e chiara degli scritti di Carnevali, così come manca ancora una valutazione propriamente critica e distanziata.

[30] Non è coincidenza priva di interesse che la data di pubblicazione di *A Hurried Man* coincida con la pubblicazione di due antologie strategiche per la storia della poesia italiana: *Poeti d'oggi (1900-1925)*, 2 ed. a c. di Papini e Pancrazi (la 1 ed., com'è noto, risale al 1920), e, a un livello di minore significatività, *I nuovi poeti futuristi*, a c. di Marinetti. Molta acqua è passata sotto i ponti, dall'epoca dell'antologia veramente di avanguardia: *I poeti futuristi* del 1912. La poesia di Carnevali è in consonanza con i modi della seconda generazione di poesia futurista; il che significa, tra l'altro, che condivide con essa il ritorno a elementi crepuscolari.

[31] "I say to have a mood is to live. . . . Thus I proclaim: a poem today must be one single, absolute, definite will" (*A Hurried Man*, p. 67), ecc. ecc.

E non parlo della mitologizzazione della sua vita con il tono di disdegno (non si sa se più puristico o puritanico) che certi filologi a volte hanno l'impertinenza di assumere verso i poeti: come se la poesia non nascesse dalla vita per il tramite indispensabile della mitologizzazione, come se le sofferenze dei poeti non richiedessero rispetto e attenzione da parte dei critici in quanto elementi *specificamente pertinenti* alla definizione della loro opera poetica. (Vita tragica di Carnevali: questo ammiratore di Rimbaud, che termina la sua esistenza in un modo che ricorda quello del suo contemporaneo Antonin Artaud.)

Ma insomma, la ragione fondamentale per cui Carnevali merita di essere ricordato come genealogia della poesia italiana contemporanea negli Stati Uniti è il suo aver vissuto e scritto nell'intervallo o interstizio tra diverse compagini sociali; il suo non esser stato né italiano né americano né italiano americano, ma veramente (cioè coerentemente, puramente — anche con la irresponsabilità che spesso si accompagna alla purezza) poeta tra i due mondi.

Per confermare la validità di questa genealogia (con tutti, ripeto, i suoi limiti — sto svolgendo un'analisi critica, non elaborando un'apologia o piccola leggenda) basta guardare alle sue alternative. Che sembrano ridursi poi, nel caso della tribù poetica italiana, a due: una tradizione di populismo dialettale o vernacolare, e una tradizione di populismo rivendicativo in quello che potremmo definire il solco di Sacco e Vanzetti. (La nozione di "populismo" è qui assunta seriamente, senza alcuna condiscendenza.) Entrambe le tradizioni meritano uno studio filologicamente attento. Ma nessuna delle due può essere seriamente ripresa come genealogia del contemporaneo, poiché il linguaggio poetico con cui esse si esprimono è nettamente (direi, coerentemente) obsoleto.

Mi limito qui a ricordare un caso emblematico del secondo di questi filoni: Arturo Giovannitti (1884-1959).[32] È interessante qui notare due elementi che accomunano (oltre la scrittura in inglese) due poeti come Carnevali e Giovannitti, che per altri rispetti si può dire abitino pianeti diversi. Essi sono: il tono protestatario di ascendenza nietzscheana (che però è individualistico in Carnevali, socialistico in Giovannitti) e — più interessantemente — la maggior riuscita delle brevi prose poetiche rispetto alle poesie vere e proprie. In Giovannitti, le poesie sono difficilmente leggibili oggidì (completamente immerse come esse sono in una dizione ottocentesca), mentre certe prose poetiche dai ritmi nietzscheano-whitmaniani potrebbero essere antologizzate ancor oggi.[33]

Ma tutta questa analisi genealogica andrebbe ampliata in un modo che qui non è possibile; e basti l'accenno seguente. Il compito del prossimo futuro è lo sviluppo di un quadro comparativo più vasto; confrontando i, per così dire, movimenti di "andata" con quelli di "ritorno". In questa prospettiva, un

---

[32] Le sue poesie sono ora accessibili nei suoi *Collected Poems*.

[33] Si veda per esempio il poemetto in prosa di ambiente carcerario *The Walker*, in Giovannitti, *Arrows in the Gale*, pp. 21-27.

fenomeno interessante che andrà studiato è quella che definisco preliminarmente come "la mossa di Anteo". Alcuni dei movimenti decisivi per la poesia e la narrativa breve nell'Italia del primo Novecento sono i ritorni in Italia, piuttosto che gli auto-esili. Si pensi al ritorno trionfale di d'Annunzio dalla Francia, al ritorno in patria dall'Egitto dei due "alessandrini" — F. T. Marinetti e Giuseppe Ungaretti — al ritorno da Atene dei fratelli De Chirico.

Al di là di una puntigliosa assegnazione di "voti" (che facilmente scade nell'assurdo), bensì all'insegna di un pacato descrittivismo, occorrerà coordinare questi "ritorni" con le "andate" (Carnevali, e più tardi Borgese, Silone, ecc.). Tuttavia, se è bene evitare un atteggiamento pedante e scolastico, non si può negare che il bilancio preliminare dei movimenti di andata e ritorno sul territorio della repubblica letteraria italiana nel primo Novecento registra conseguenze più strategicamente importanti a favore dei ritorni (ecco perché parlavo della mossa di Anteo, il gigante che resta invincibile finché tocca direttamente la terra). D'altro canto, ciò che è metodologicamente essenziale non è la *direzione* del movimento ma (come già osservato) la sua *esistenza*, in quanto antitesi o tensione dialettica fra due poli.

Avendo tracciato le grandi linee di una genealogia, il problema ora non eludibile è quello di una definizione sincronica della situazione; o, per parlare un linguaggio meno astratto, il problema di descrivere la nostra tribù per quello che essa è oggi. Occorre innanzi tutto tornare a considerare il problema della dicotomia. Dicotomia che non ha a che fare con aneddoti biografici, anche se la biografia è pur sempre il radicamento essenziale, o atteggiamenti *meramente* emotivi (anche se senza emozioni, non solo non si fa poesia, ma non si fa nemmeno buona critica); ma che costituisce un vero e proprio nodo epistemologico.

Questa dicotomia ha vari nomi. (Come già notato, i problemi di denominazione non dovrebbero mai essere sottovalutati: essi rivelano i delicati, e rari, momenti in cui l'ideologia si congiunge con lo stile.) Il termine più generale, che fa da sfondo a tutti gli altri (e su cui tornerò) è quello di esilio. Ma vanno ricordate alcune alternative. Espatrio, innanzi tutto (con una connotazione lievemente burocratica), diaspora (che appropriatamente integra, con la sua eco ebraica, quel termine "esilio" le cui risonanze teologiche sono oggi prevalentemente cristiane).[34] E altri termini ancora, che puntano verso il protagonista della situazione più tosto che verso la situazione in astratto: fuoruscito (termine politico cui Pound ha restituito una valenza poetica), trapiantato,[35] esota (Giammattei, *La morale dell'esota*), nomade,[36] vagabondo, pellegrino, chierico vagante, *et similia*. Sono termini, come si vede, la cui

---

34 Vedi per esempio Della Terza, *Da Vienna a Baltimora*.

35 Vedi per esempio Prezzolini, *I trapiantati*, che contiene fra l'altro un capitolo su Carnevali.

36 Vedi per esempio la trattazione contrappuntistica di questo concetto in Deleuze e Guattari, *Mille plateaux*.

metaforicità oscilla tra il politico, lo psicologico, il legale e il religioso. Esistono anche termini più antropologicamente densi.[37] Penso sopra tutto alle parole e nozioni che si raggruppano intorno a un archetipo la cui importanza avevo già delineato nel saggio citato alla nota 1: quello del *limen*. Si può parlare allora di uno stato di "liminalità" (*liminality*) come forma di transizione o *rite de passage* demarcato in fasi successive, e distinto rispetto allo stato di "esternalità" (*outsiderhood*), e a quello di "marginalità"; quest'ultimo termine, così come esso è usato correntemente, sembra essere il più vicino a designare la situazione della nostra tribù.[38] Tutta questa analisi tassonomica dovrà nel prossimo futuro essere coordinata con un'analisi propriamente estetica. Per esempio, lo statuto liminale del poeta italiano fra i due mondi può aiutare a spiegare un elemento poetologico che è stato notato sopra, cioè un certo ritorno alla natura da parte dei poeti "trapiantati", mentre non si osservano molte tracce di questo ritorno nella poesia della madrepatria.[39]

Ma, avendo notata (e non esaurita) la ricchezza di termini e di nozioni che fanno costellazione intorno alla dicotomia di cui sto parlando, trovo necessario tornare al termine più semplice (per non dire più brutale); un termine il cui utente potrebbe essere accusato di un eccesso di drammatizzazione. (Ma una simile accusa sbaglierebbe il bersaglio; sto qui parlando — è bene non dimenticarlo — di poeti; e la drammatizzazione non è un ornamento facoltativo della poesia, bensì uno dei suoi strumenti conoscitivi essenziali.) Il termine è: esilio.

Il problema caratteristico dei poeti fra i due mondi è pur sempre quello antico (addirittura, arcaico) dell'esilio; ed è inutile tentare di eufemizzarlo. La difficoltà che tale lavoro sull'esilio deve prima di tutto affrontare è quella di una gerarchizzazione morale (a volte con sopra-toni moralistici) che colloca su un piedestallo l'esilio (inflitto da altri), e su un gradino assai inferiore — o addirittura degradato — l'autoesilio. Il primo è incoronato dalla nobiltà della sciagura, e dal mistero della fatalità; il secondo è immerso nell'atmosfera ambigua di ciò che è facoltativo (e il facoltativo spesso è fatto scivolare nel gratuito o nell'arbitrario), di ciò che può essere (oh, termine di obbrobrio per le

---

37 Quando dico "antropologia" penso a una forma di attenzione empirica e insieme poetica, piuttosto che ai fuochi di artificio che oggi scoppiettano da molte parti; per esempio in Tyler, *The Unspeakable*. Più pertinente alla mia analisi è la nozione di *diafora*, con la sua connotazione di scambio e movimento, per cui vedi Carravetta, *Prefaces to the Diaphora*.

38 Vedi Turner, *Dramas, Fields, and Metaphors*, specialmente alle pagine: 231-33, 237-38, 242, 266. A proposito di quest'ultimo libro, va notato che l'inventore (e brillante applicatore) del concetto di "azione simbolica" non è un antropologo, ma un critico letterario già attivo negli anni Venti: Kenneth Burke.

39 Turner: "An important component of the liminal situation is . . . an enhanced stress on nature at the expense of culture. . . . In a sense, when man ceases to be the master and becomes the equal or fellow of man, he also ceases to be the master and becomes the equal or fellow of nonhuman beings" (252-53 dell'opera citata alla nota precedente).

culture moralistiche!) estetico.

La prima mossa da compiere per impostare un lavoro serio sull'esilio è respingere questa gerarchia moralistica. Anche perché la differenza tra i due processi è tutt'altro che netta, ed esiste una terra di nessuno — difficile (perciò interessante) da esplorare — che connette esilio ed autoesilio; terra di nessuno che richiede una delicata fenomenologia psicologica, politica, legale, *e poetica.* (Serva da esempio il *locus classicus* dell'esilio nella storia della letteratura italiana: quello di Dante; si può dire che esso divenga a un certo punto autoesilio? E se sì, come — secondo quale metodo e quali parametri?)

Ecco che allora termini come esilio e gli altri elencati sopra si rivelano in fondo — al di là delle loro apparenze aspramente e drammaticamente profilate — come le designazioni di concetti che sono delicatamente sfumati. Per rendersene conto, è sufficiente compiere un piccolo esperimento di semantica culturale: pensare, cioè, a quali siano i termini opposti o almeno contrari. (Qual è il contrario di "esiliato"? "Amnistiato", "rimpatriato"?) Un caso abbastanza chiaro è quello che ha a che fare con la semantica della migrazione. "Immigrante" versus "emigrante" costituisce una coppia di contrari (o forse, più esattamente, di termini contraddittori): per esempio, la stessa persona che dal punto di vista americano è un immigrante, è invece un emigrante dal punto di vista italiano. Può sembrare un mero giuoco linguistico, ma non lo è: piuttosto, è il simbolo della dicotomia drammatica che struttura ogni esperienza di migrazione. D'altro canto, per la tribù che sto studiando vale una coppia semantica che non è costituita da termini contrari o contraddittori ma, al massimo, da termini opposti: "migrante" (= "emigrante"/"immigrante") versus "migratore" (termine, quest'ultimo, solitamente usato come aggettivo ma qui impiegato — con un uso che non è peraltro sconosciuto alla lingua italiana — come sostantivo). Propongo, per gli scopi presenti, una precisazione di questi termini. "Migrante" è colui/colei che si sposta da un territorio a un altro in modo definitivo o presso che definitivo: nella sua vita, dunque, vi è *un solo* viaggio che conta, *un* definitivo passaggio di soglia (egli si muove da una stanzialità a un'altra stanzialità). "Migratore" invece è colui/colei che si muove abbastanza regolarmente tra due paesi.[40] Nei termini specifici dei rapporti tra Italia e Stati Uniti, stiamo assistendo oggi a un importante mutamento storico, del quale le descrizioni sociologiche *e letterarie* debbono ancora prender atto: il passaggio da un periodo "eroico" (approssimativamente, dalla fine dell'Ottocento alla Seconda Guerra Mondiale), che è stato il periodo dei migranti, a un periodo moderno (il

---

[40] Pare che gli uccelli migratori abbiano una vita mediamente più breve di quelli stanziali; e che ciò sia dovuto al loro continuo passare e ripassare attraverso diversi fusi orari . . . se questo è vero, si tratterebbe di un'ulteriore conferma di ciò di cui comunque quelli di noi che vivono questa esperienza sono già consapevoli: che cioè questa condizione apparentemente privilegiata esige in realtà un alto prezzo . . . Vedi anche le riflessioni di Livorni, *Dall'emigrazione all'esilio.* E vedi ora il volume collettivo, *La letteratura dell'emigrazione.*

quale ancora attende i suoi [de]scrittori) che è il periodo dei migratori. Tornando specificamente alla terminologia dell'esilio: nella sua costellazione semantica non troviamo termini contrari o contraddittori od opposti, ma piuttosto termini indirettamente correlativi. Per esempio, si può dire che l'esilio — la cui conseguenza immediata è, in tutti i sensi, uno spaesamento — sollevi il problema correlativo dell'identificazione.[41] Questa dialettica evoca a sua volta la categoria (oggi molto alla moda) della trasgressione, e le varie nozioni a essa connesse: trasposizione, transcodificazione, ricodificazione, spostamento, decentramento, ecc.; così come i concetti alternativi: mediazione, relazione, intersezione, interconnessione, ecc.[42]

Ma il punto centrale è che la condizione della nostra tribù è quella dell'autoesilio. Categoria, come s'è veduto, tutt'altro che rigida; categoria che richiede un'esplorazione etica tramata su ritocchi e aggiustamenti delicati (dunque, non moralistica). Si può anche dire che oggi ogni discorso sull'autoesilio è un discorso, non esiliato, ma piuttosto esilico: esso assume cioè l'esilio come sfondo oramai lontano, e lavora (come abbiam visto) sulle sue conseguenze più prossime, più modeste, meno drammatiche. (Il discorso esilico contemporaneo è solo apparentemente esile.) Qui la calibratura è essenziale, e viene dalla riflessione genealogica. La questione è: Quando è che il problema dell'esilio/autoesilio prende forma *in termini che siano pertinenti alla nostra modernità*?

Formulando così la domanda, non possiamo che prendere le distanze da, per esempio, l'anacronismo che sarebbe oggi il richiamo alla citata esperienza dantesca (e petrarchesca, ecc.). Si potrebbe però ipotizzare che resti operativa per noi l'esperienza dei poeti europei erranti (Foscolo, Byron, Shelley, ecc.). E in verità io credo che vi sia (o vi sia stata) in ognuno di noi qualche fibra che risuona alle parole di colui che fra i nostri poeti moderni è ancora il peggio compreso. Quando per esempio uno dei suoi "io" narranti osserva (parlando di colui che egli chiama "l'amico mio Diogene"):

Né tutta la sua eloquenza, né il suo esempio, che vale assai più, mi hanno potuto mai fare cosmopolita nel cuore . . . — non posso. La mia ragione presa alle strette degli argomenti e della trista verità dell'esperienza ha detto scuotendo appena la testa di *sì*;

---

41 Si veda per esempio Ioli, *Glauco Cambon, italianista dell'identificazione e dell'esilio*. A proposito: l'analisi che sto delineando, e che è accentrata sui poeti, dovrebbe essere allargata non solo (com'è ovvio, e come è stato già discusso) ai narratori; ma anche ai critici letterari, e saggisti in generale.

42 Vedi per esempio Stallybrass e White, *The Politics and Poetics of Transgression*, specialmente alle pagine: 3-4, 17-18, 193, 196, 200-1. Questo libro è appropriatamente critico verso gli eccessi ideologistici, ma è ancora così strettamente legato a un approccio socio-materialistico alquanto riduttivo (l'esperienza di Bataille, per esempio, è lì assente) da non render giustizia alla genealogia di tutta questa problematica di gerarchie dell'alto e del basso. Genealogia che è quella, propriamente filosofica, delle concezioni gerarchiche, processionali, emanative tipiche del neoplatonismo antico: precristiano (Proclo, ecc.) e cristiano (Dionigi Areopagita, ecc.).

ma il cuore — e Diogene che lo sa ve ne attesti — è restato da quel dì malinconico, e non ha risposto neppure un *et*.

Ciò che rende drammatico l'esilio è il modo in cui esso costringe (dopo le prime illusioni aggregative) a scendere dentro l'abisso della propria solitudine, a restare faccia a faccia con essa. Ancora una volta, io credo che nessuno di noi possa non riconoscere una parte di sé in quest'altra proposizione di Ugo Foscolo; proposizione di tipo deittico, che nel caso specifico è tanto più struggentemente poetica quanto più essa è inesatta a filo e rigor di logica: "Ogni uomo pare che sia fatto per vivere nella sua patria ed io . . . per abbandonarla".[43]

Ho voluto rivendicare la dignità culturale e spirituale di questi pensieri anche all'insegna di uno scambio dialettico tra gli studi di italianistica fuori e quelli dentro l'Italia. Una, infatti, delle più importanti acquisizioni culturali dell'esperienza in terra straniera è quella di riscoprire (verificare, vorrei dire, nel proprio corpo) la persistente validità di quel pensiero romantico che troppo spesso la *traditionis traditio* italiana — con quel suo gran sogno filologico e neoclassico che non è mai morto — tende a guardare come qualche cosa di obsoleto.

Ciò detto, io tuttavia non intendo proporre l'esperienza di tipo foscoliano come genealogia pertinente per la problematica contemporanea dell'esilio; ma non perché essa sia troppo "antiquata" — al contrario. E mi spiego. La questione angosciosa che l'esilio pone all'uomo di cultura è: Sarà possibile recuperare in terra straniera quel controllo degli strumenti intellettuali che consente di continuare, *e far progredire*, la propria attività di scrittura e pensiero? O si resterà invece nell'ambito privatistico, risentito, continuamente rivolto all'indietro, memorialistico, auto-glossante? O addirittura, si cadrà nell'abisso della taciturnità?[44]

Abbiamo già veduto come l'esilio si collochi sotto la figura generale del *passaggio di soglia*, dunque rientri almeno potenzialmente nella categoria dell'iniziazione. L'effetto fondamentale di questa collocazione è quello di rovesciare i segni abituali del passaggio esilico, revocando in dubbio la pertinenza di ogni direzionalità univoca. Qual è la patria veramente, e quale è la terra straniera? La distinzione si offusca . . .

Ma torniamo al problema specificamente genealogico. In questo senso, la figura fondamentalmente pertinente per definire in maniera generale il perimetro moderno del lavoro intellettuale in esilio è proprio la figura che è tradizionalmente legata alla nascita della filosofia moderna: Cartesio ovvero

---

[43] Entrambe le citazioni sono da *Il sesto tomo dell'io*; per cui vedi Foscolo, *Prose varie d'arte*, alla p. 9 e p. 25 rispettivamente. In tutti e due i casi, i puntini di sospensione appartengono al testo originale.

[44] Distinguo taciturnità da silenzio: il primo è un fenomeno drammaticamente negativo, il secondo è la struttura fondante della spiritualità umana. Per una prima fenomenologia della taciturnità, vedi *Il concetto dell'angoscia* (Kierkegaard, *Opere*, pp. 175-79).

(vichianamente) Renato Delle Carte.

Potremmo dire che la problematica moderna dell'intellettuale che si autoesilia ha inizio alla fine del marzo 1628, quando il trentatreenne René Descartes raggiunge Amsterdam, iniziando così l'autoesilio olandese che occuperà il resto della sua vita. (Sarà interrotto soltanto dalla visita a Stoccolma: ma sono — tra la fine del 1649 e l'inizio del 1650 — gli ultimi mesi della sua esistenza.) È strano che i biografi di Descartes non sembrino prestare attenzione al problema di questo esilio autoimposto.[45]

Peccato — perché dall'esperienza cartesiana ci viene un significativo cenno d'incoraggiamento. Incoraggiamento a considerare la dignità di alternative alla monumentalità di figure stabili, ai grandi pensatori stanziali. È l'alternativa, diciamo, tra Rousseau (per cui la genealogia della mobilità irrequieta è la vita non "raisonnable" di Descartes) da un lato e Vico dall'altro; Lukács da un lato e Croce dall'altro; e così via. Insomma: sono, per noi, particolarmente importanti le figure di quei pensatori i quali ci ricordano che si può svolgere una sistematica attività di pensiero anche fuori dal territorio che contiene le ossa dei propri padri.

E se ho tornato a evocare figure di non poeti non è soltanto in nome di quella continuità tra poeti e critici di cui parlavo sopra. Ma è anche e sopra tutto perché la filosofia è sorella della poesia, dunque il lavoro del poeta si colloca all'insegna del raccoglimento piuttosto che a quella della dispersione. Ecco perché genealogie di poeti fra i due mondi come quella, già descritta, di Carnevali o quella (molto più significativa) del vagabondante Campana non sono qui proposte in quanto immagini di poeti "maledetti". Sono invece ricordate, queste genealogie, per il nucleo di sobrietà — e di filosofia — che permane nell'esperienza di questi poeti, e che ha a che fare con qualche cosa cui ho già accennato: un'esperienza ed esperimento della fluidità.

Solo chi è stato (o si è) esiliato, dunque, può capire l'importanza che l'esperienza esilica ha nel caratterizzare *tutti* gli aspetti — intellettuali, sentimentali, spirituali, persino fisici — nella vita di un uomo o di una donna? Non credo che ciò sia vero. Una delle lezioni che l'esule deve apprendere (altrimenti non è un vero esule) è quella di trascendere gli specialismi, esclusivismi, divisionismi.

---

[45] La sezione *Reasons for exile* (pp. 111-13) in Haldane, *Descartes* è imbarazzata e internamente contraddittoria. Ma, almeno, questa studiosa vede un problema che altri di fatto ignorano (vedi Adam, *Descartes* e Alquié, *Descartes*), o lo sfiorano come se non esistesse in quanto problema (vedi Dinier, *La vie raisonnable de Descartes*, p. 47; il titolo del libro *non* è ironico . . .). Non posso che lasciare la questione agli specialisti. Mi limito a notare che questo problema ha aspetti sia filosofici che romanzeschi. ("Savez-vous ce qu'est devenue, dans cette ville, l'une des maisons que abrita Descartes? Un asile d'aliénés. Oui, c'est le délire général et la persecution"; così si esprime la voce narrante ne *La chute* di Camus, p. 134 — e la città in questione è naturalmente Amsterdam.) Il saggio di Derrida, *S'il y a lieu de traduire. II. Les romans de Descartes ou l'économie des motifs* (alle pp. 311-341 di *Du droit à la philosophie*) ha un titolo promettente in questo senso, ma purtroppo non si occupa del problema che ho appena delineato.

Non vi è, allora, una esclusività dell'esule. Ma è lecito parlare di una *consapevolezza d'esilio* come di un'esperienza epistemologicamente caratterizzante e intellettualmente fondante. Tornando, dunque, al caso da cui ero partito: come la vita di Cartesio non è accidentale rispetto alla sua filosofia (il desiderio che questo rapporto sia accidentale è forse l'utopia che Cartesio passa in consegna alla prima modernità — ma non deve essere necessariamente il nostro punto di vista oggi); così, per proprietà transitiva, il fenomeno centrale di tale vita (l'autoesilio) non può non essere caratterizzante di un qualche aspetto della sua filosofia.[46]

La consapevolezza dell'esistenza di un certo nesso è più importante della spiegazione di quel nesso. Dunque, non solo non presumo di azzardare alcuna "teoria" sull'autoesilio di Descartes (nel quale la consapevolezza dell'eterodossia ideologica e religiosa deve aver giuocato un ruolo essenziale); ma noto anche che l'autoconsapevolezza della centralità dell'esilio è molto più importante di qualsiasi spiegazione specifica di questo o quel processo di esilio.

Il momento essenziale è quello in cui uno diviene consapevole del proprio esilio, si con-sa esule (il che non equivale certo a una con-solazione). E parte integrante di questa accettazione è *la rinunzia a sviluppare un'ermeneutica del proprio esilio*. Ciò che conta dunque non è chiedersi perché si sia originariamente scelta (o si sia stati prescelti da) questa condizione; bensì, quello che importa è *fare qualche cosa* di tale condizione. Varie sono, su questa base, le soluzioni esistenziali e culturali, e non pretendo di offrirne una formula riduttiva. Noto soltanto che quel che si fa sulla base di questa situazione sembra incoraggiare, sovente, lo sviluppo di una sempre più fraterna comprensione della condizione umana.

Per concludere: forse sono stato troppo pessimista quando, più sopra, ho parlato di una scarsezza di genealogie per la letteratura italiana fra i due mondi. In fondo, non è troppo semplicistico (anzi, è una di quelle connessioni delle quali vive la storia della poesia) intravedere un filo sottile ma forte che lega lo spagnolo poetico e venato d'italianismi in cui Colombo si esprime nel suo *Diario* all'italiano marezzato d'inglese in cui la nostra tribù scrive poesia oggi, a cinquecento anni di distanza.

Yale University

---

46 "Io non sono mai stato in grado di capire come un uomo diventi la speculazione, la speculazione oggettiva e il pensiero puro. Un uomo infatti nel mondo può diventare molte cose; come si legge in una canzone tedesca, può diventare nobile, povero diavolo, dottore, calzolaio, santo . . . e fin qui io posso comprendere i tedeschi. Un uomo può diventare un pensatore, o uno scimunito; ma diventare la speculazione — questo è il più incomprensibile di tutti i miracoli" (nota dell'autore — nel par. 3, cap. 2, parte seconda — alla *Postilla conclusiva non scientifica alle 'Briciole di filosofia'* [1846]; vedi Kierkegaard, *Opere*, p. 314 [i puntini di sospensione sono nel testo originale]).

Opere citate

Adam Charles, *Descartes: sa vie et son oeuvre*, Paris, Boivin, 1937.

Alquié Ferdinand, *Descartes: l'homme et l'oeuvre*, Paris: Hatier-Boivin, 1956.

Benjamin Walter, *Illuminations*, trad. Harry Zohn, introd. Hannah Arendt, New York, Shocken Books, 1978 [1968].

Beynet Michel, *L'image de l'Amérique dans la culture italienne de l'entre-deux-guerres*, 2 voll., Aix-en-Provence, Service des Publications, Université de Provence, 1990.

Camus Albert, *La chute*, Paris, Gallimard, 1956.

Carnevali Emanuel, *The Autobiography of Emanuel Carnevali*, compilazione e prefazione di Kay Boyle, New York, Horizon Press, s. d. [1967].

_____, *A Hurried Man*, introduzione di Dorothy Dudley, Paris, Contact Editions/Three Mountains Press, 1925.

_____, *Il primo dio*, a c. di Maria Pia Carnevali, Milano, Adelphi, 1978.

_____, *Voglio disturbare l'America (Lettere a Benedetto Croce e Giovanni Papini ed altri)*, a c. di Gabriel Cacho Millet, Firenze, La Casa Usher, 1980.

Carravetta Peter, *Prefaces to the Diaphora: Rhetorics, Allegory and the Interpretation of Postmodernity*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 1991.

Cecchi Emilio, *America amara*, Firenze, Sansoni, 1939; ora in *Nuovo continente: Messico, America amara, America rivisitata*, Firenze, Sansoni, 1958.

Creeley Robert, *Selected Poems*, Berkeley, University of California Press, 1991.

Deleuze Gilles e Félix Guattari, *Kafka: pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975. (*Kafka: Toward a Minor Literature*, trad. di Dana Polan, introd. di Réda Bensmaïa Minneapolis, U of Minnesota P, 1986.

_____, *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie*, Paris: Minuit, 1980. (*Thousand Plateaux: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987.)

Della Terza Dante, *Da Vienna a Baltimora: la diaspora degli intellettuali europei negli Stati Uniti d'America*, Roma, Editori Riuniti, 1987.

Derrida Jacques, *Du droit à la philosophie*, Paris, Galilée, 1990.

Dinier Louis, *La vie raisonnable de Descartes*, Paris, Plon, 1926

Fante John, *Wait until Spring, Bandini*, 1938, Santa Rosa, California, Black Sparrow Press, 1991.

Fernandez Dominique, *Il mito dell'America negli intellettuali italiani (1930-1950)*, Caltanissetta, Sciascia, 1969.

Foscolo Ugo, *Prose varie d'arte*, Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, tomo V, ed. critica a c. di Mario Fubini, Firenze, Le Monnier, 1951.

From the Margin: Writings in Italian Americana, a c. di Anthony J. Tamburri, Paolo A. Giordano e Fred L. Gardaphé, West Lafayette, Indiana, Purdue UP, 1991.

Giammattei Emma, *La morale dell'esota*, in *Studi di italianistica in onore di Giovanni Cecchetti*, a c. di Paolo Cherchi e Michelangelo Picone, Ravenna, Longo, 1988, pp. 309-13.

Giovannitti Arturo, *Arrows in the Gale*, introduzione di Helen Keller, Riverside,

Connecticut, Hillacre Bookhouse, 1914.

_____, *The Collected Poems of Arturo Giovannitti*, introduzione di Norman Thomas, Chicago, Edizioni E. Clemente, 1962.

Haldane Elizabeth, *Descartes: His Life and Times*, New York, American Scholar Publications, 1966.

Hallberg Robert von, a c. di, *Canons*, Chicago, Chicago UP, 1984.

Ioli Giovanna, *Glauco Cambon, italianista dell'identificazione e dell'esilio*, "Ipotesi 80: rivista quadrimestrale di cultura" I/II (1989).

Italy's Ultramodern, Experimental Lyrics, a c. di Justin Vitiello, New York, Peter Lang, 1992.

Johnson Mark, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, Chicago, The U of Chicago P, 1987.

Kierkegaard Sören, *Opere*, a c. di Cornelio Fabro, Firenze, Sansoni, 1972.

La letteratura dell'emigrazione: gli scrittori di lingua italiana nel mondo, a c. di Jean-Jacques Marchand, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 1991.

Livorni Ernesto, *Dall'emigrazione all'esilio: il paradosso dell'esodo*, "Romance Languages Annual", v. 1 (1989), 174-77.

I nuovi poeti futuristi, a c. di F. T. Marinetti, Roma, Edizioni Futuriste di "Poesia", 1925.

Poesaggio: poeti italiani d'America, a c. di Peter Carravetta e Paolo Valesio, Paese (Treviso), Pagus, in corso di stampa.

Poesia dell'esilio: antologia della lirica antinazista tedesca, a c. di Giancarlo Mariani, Abano Terme, Piovan Editore, 1987.

Poeti d'oggi (1900-1925), 2 ed. riveduta e accresciuta, a c. di Giovanni Papini e Pietro Pancrazi, Firenze, Vallecchi, 1925.

I poeti futuristi. Con un proclama di F. T. Marinetti, e uno studio sul verso libero di Paolo Buzzi, a c. di F. T. Marinetti, Milano, Edizioni Futuriste di "Poesia", 1912.

Poetry, 155:1-2 (Ottobre-Novembre 1989), dedicato a "Italian Poetry since World War II."

Prezzolini Giuseppe, *I trapiantati*, Milano, Longanesi, 1969.

Quêtes: textes d'auteurs italo-québécois, a c. di Fulvio Caccia e Antonio D'Alfonso, Montréal, Guernica, 1983.

"The Review of Contemporary Fiction", 12.3 (1993), numero speciale dedicato alla "New Italian Fiction", a c. di Francesco Guardiani.

Rubeo Ugo, a c. di, *Mal d'America: da mito a realtà*, Roma, Editori Riuniti, 1987.

Senghor Léopold Sédar, a c. di, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française (précédée de 'Orphée noir' par Jean Paul Sartre)*, 5 ed., Paris, P. U. F., 1985.

Soldati Mario, *America primo amore*, Firenze, Bemporad, 1935.

Stallybrass Peter e Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca, New York, Cornell UP, 1986.

Stock Brian, *Listening to the Text: On the Uses of the Past*, Baltimore, The Johns Hopkins UP, 1990.

Sweezy Paul, *The Present as History: Essays and Reviews on Capitalism and History*, New York, Monthly Review Press, 1953.

Tamburri, Anthony J., *To Hyphenate or Not to Hyphenate*, Montréal, Guernica,

1991.

Turner Victor, *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Ithaca, Cornell UP, 1974.

Tyler Stephen, *The Unspeakable: Discourse, Dialogue and Rhetoric in the Postmodern World*, Madison, The U of Wisconsin P, 1987.

Valesio Paolo, *Fantasma di poesia futura (Per un'estetica della poesia italiana di oggi-domani)*, in *Forma e parola: studi in memoria di Fredi Chiappelli*, a c. di Dennis Dutschke, Pier Massimo Forni, et al., Roma, Bulzoni, 1992.

_____, *Gabriele d'Annunzio: The Dark Flame*, New Haven, Yale UP, 1992.

_____, *Il nuovo tribalismo*, "Alfabeta" (Maggio 1987), 12-13.

_____, *Pasolini e la vena della trasparenza*, "Novilunio: rivista della poesia italiana", 1 (1991), 45-59.

_____, *Writer between Two Worlds: Italian Writing in the United States Today*, "Differentia: Review of Italian Thought", 3-4 (1989), 259-76.

"Il veltro", 29.1-2 (1985); 29.3-4 (1985).

Vittorini Elio, a c. di, *Americana: raccolta di narratori*, note critiche di Claudio Gorlier e Giuseppe Zaccaria; in appendice, Introduzione all'ed. 1942 di Emilio Cecchi, 2 voll., Milano, Bompiani, 1985.

REVIEWS AND NOTES

ITALIAN BOOKSHELF

Edited with the collaboration of Paolo Cherchi, Albert N. Mancini, Gustavo Costa, Valeria Finucci, and John P. Welle.

Anna Santoro, Francesca Veglione. *Catalogo della scrittura femminile italiana a stampa presente nei fondi librari della Biblioteca Nazionale di Napoli (dalle origini della stampa al 1900).* Napoli: C. P. E., 1990. Pp. XVII + 116.

Il catalogo, a cura e con prefazione di Anna Santoro, si inserisce nella gamma delle ricerche sovvenzionate dal C.P.E. (Centro per i problemi dell'educazione), sezione Progetto Donna, e "registra la produzione femminile a stampa, dalle origini al 1900, presente oggi nella Biblioteca Nazionale di Napoli" (IX). Nato dal desiderio di colmare "buchi" culturali della scrittura femminile, si offre, dopo dieci anni di ricerche, come prezioso ausilio alla critica femminista che troppo spesso, scrive la Santoro, ricorre alla produzione femminile straniera, implicitamente ammettendo la scarsità dell'aborigena.

La Santoro, affiancata nel suo lavoro di compilazione e ricerca da Francesca Veglione, ha reperito scritti di donne su donne e sui vari aspetti della cultura dei quattro secoli da lei considerati, favorendo cosí "una chiave di lettura della storia e delle storie finora inedita e invece estremamente importante e certo indispensabile proprio per la corretta conoscenza della storia culturale 'generale'" (X).

Questa pubblicazione sollecita indagini parallele in altre città con lo scopo di realizzare un catalogo nazionale della scrittura femminile italiana. È una presa di coscienza anagrafica e testuale che non si propone giudizi estetici e strutturali, ma offre nella sezione alfabetica 650 nomi di scrittrici, alcune consacrate dalle storie letterarie tradizionali, come la Colonna, la Stampa, la Serao, altre, come la Percoto o la Battiferri, menzionate in studi specifici, altre sconosciute ai più, come la Moderata Fonte, o Maria Savi Lopez.

L'indice a soggetto conta 68 voci, ed il termine va preso in senso largo, avendo le ricercatrici inserito soggetti reali, ma a volte nomi di autori la traduzione delle cui opere, come nel caso di Spencer, è decisamente importante per la scrittura femminile. Tale parte è perfettibile di modificazione secondo le nuove terminologie che il futuro sicuramente apporterà, come scrive la Santoro.

L'indice cronologico, altra sezione del catalogo, parte dalle *Rime* di Vittoria Colonna del 1539 e annovera poetesse più o meno note del secolo XVI. Esercizi spirituali e testi poetici fanno parte del XVII secolo, mentre ampia e varia appare la produzione del secolo seguente, rappresentata da testi matematici, filosofici, geografici, e dalla traduzione di Cartesio, opera di Eleonora Barbapiccola. La Santoro richiama l'attenzione sugli "scritti d'occasione" (nozze, morti, ecc.), "tutti momenti

di un sociale che trasporta il privato nel pubblico e fissa la lettura di tali avvenimenti" (XIII).

È comunque il XIX secolo che vede l'esplosione di temi e generi diversificati, includendo giornali diretti o fondati da donne, volti a definire la donna nuova nella sua produzione letteraria-scientifica.

La Santoro conclude facendo notare come molte opere femminili sono assenti nella Biblioteca Nazionale, e le cause sono ascrivibili al processo di formazione e alla politica culturale della Biblioteca stessa. Lo spazio che il XIX secolo lascia alla donna, come si rileva in "La donna italiana descritta da scrittrici italiane" in una serie di conferenze tenute all'Esposizione Beatrice di Firenze (1890), fa parte di una manovra di recupero di "una società in trasformazione che non può più ignorare . . . l'apporto delle donne, ma si premunisce assegnando loro degli spazi controllati" (XVI).

Il catalogo, con le sue chiarificanti pagine di introduzione è senza dubbio un ottimo strumento di ricerca che agevola lo studioso nella localizzazione di una cospicua produzione femminile, in parte ancora da esplorare.

Rosalia Colombo Ascari, *Sweet Briar College*

Rachel Jacoff and Jeffrey T. Schnapp, eds. *The Poetry of Allusion: Virgil and Ovid in Dante's "Commedia"*. Stanford: Stanford UP, 1991. Pp. xiii + 333.

Introducing, a few years ago, the first volume of the University of Pennsylvania Press's *Lectura Dantis Americana* series, Robert Hollander ventured to assume for a moment the garb of a prophet. While admitting that — as so many others in that ill-starred profession have found to their cost — "what the future holds is always difficult to prognosticate," he went on: "I believe that we shall find, for example, more interest in Dante's relation to some of the classical *auctores* other than Virgil (the Statius revival has already begun, Lucan waits in the wings for better treatment, and an American *aetas ovidiana* is probably about to begin)." (See Anthony K. Cassell, "*Inferno" I* [Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1989], xiv.)

Not the least interesting thing about the volume under review is that it fully confirms the accuracy of Robert Hollander's prognostication. Every one of its three hundred-odd pages of text testifies to the continuing scholarly interest in Dante's treatment of his poetic forebears in Roman culture; the second half of the book is entirely devoted to Ovid; Statius is a substantial presence in several of its constituent essays, and is mentioned in several more; and poor Lucan is accorded a scant half-dozen references, most of them no more than incidental. Yet even if some at least of the other members of Dante's *bella scola* of classical poets are beginning, at last, to come into their own as far as Dante scholars are concerned, there can be no doubt that the major poetic presence with which both author and critics of the *Commedia* have to come to terms is still that of Publius Vergilius Maro. *The Poetry of Allusion* will make a significant contribution to the furtherance of that process — as it also will to the (re-?)emergence of an *aetas ovidiana* and the incipient Statius revival.

Although some of the articles in this volume are reprinted, either verbatim or with more or less extensive revisions, from earlier publication in journals or books, a clear majority (eleven of sixteen) are appearing here for the first time. (The recidivists include Robert Ball, "Theological Semantics: Virgil's *Pietas* and Dante's *Pietà*"19-36; William A. Stephany, "Dante's Harpies: 'Tristo annunzio di futuro danno'" 37-44; Michael C. J. Putnam, "Virgil's *Inferno*" 94-112; Jeffrey T. Schnapp, "'Sì pïa l'ombra d'Anchise si porse': *Paradiso* 15:25" 145-56; and Kevin Brownlee, "Ovid's Semele and Dante's Metamorphosis: *Paradiso* 21-22" 224-32.) According to the editors' preface (vii-viii), both the idea for the collection and most of the articles that comprise it emerged from a pair of Dante Institutes held in the mid-1980s at Dartmouth College under the auspices of the National Endowment for the Humanities: this institutional and collaborative background helps, perhaps, to explain both the remarkable consistency, of both quality and approach, that links the contributions of the various authors involved, and the slightly disquieting sense of coziness generated by their numerous and frequently (if deservedly) glowing references to each other's work. All the contributors, however, bring to their studies of particular passages in the *Commedia* and its classical predecessors not only an enviable familiarity with their texts, Latin and vernacular alike, but also a highly developed philological instinct, a thorough knowledge of relevant secondary literature in several traditions, and an interest (the degree of which visibly varies, of course, according to the identity of the contributor) in the body of contemporary theoretical writing that can be loosely but usefully gathered under the umbrella of "intertextuality."

Each of the articles, with the exception of Robert Ball's erudite study in comparative etymology (which here has a largely — though invaluably — introductory function), is, in fact, centered on a specific instance of Dantean allusion to a textual precedent in either the *Aeneid* or the *Metamorphoses*; but each goes beyond straightforward *Quellenforschung* in pursuit of more exotic hermeneutical prey than traditional analysis of Dante's sources has ever brought to earth. It has to be said, though, that — perhaps because of the disparity of concerns and variety of background and approach that are structurally inherent in a volume of this kind — the individual analyses of particular passages tend to remain more memorable than the concomitant attempts to derive an over-arching theory of Dantean allusivity or the *Commedia*'s intertextual relationships with its Latinate master-texts. None of the distinguished scholars on hand in this book is, inevitably, allowed enough space to develop such an argument to the degree that it and they deserve: flashes of insight, provocative summations, suggestive aperçus, are here in plenty, but in the end they can only provide the building-blocks for a coherent theoretical argument on this theme, rather than constructing the edifice itself.

That caveat once entered, however, it remains to acknowledge both the whole volume's immensely significant contribution to comparative study of the *Commedia*, and the searing perceptiveness of many of the specific analyses, especially, perhaps, in the half of the collection devoted to Ovid — one thinks of the exegetical acumen and theological profundity of Kevin Brownlee, "Pauline Vision and Ovidian Speech in *Paradiso* I" (202-13), for instance, or the cultured wit of Rachel Jacoff, "The Rape/Rapture of Europa: *Paradiso* 27" (233-46). Elsewhere, Peter S. Hawkins supplies a pair of articles redolent of his customary expertise in matters Biblical ("Dido, Beatrice, and the Signs of Ancient Love" 113-30, and "Watching Matelda" 181-201

— was I right to hear an echo of Australia's unofficial national anthem in this title, by the way?); Robert Hollander and Jeffrey T. Schnapp provide an intriguingly complementary pair of studies of what seems to be Dante's self-conscious re-writing of his ostensibly authoritative *auctores* (Robert Hollander, "Dante's Misreadings of the *Aeneid* in *Inferno* 20" 77-93, and Jeffrey T. Schnapp, "Dante's Ovidian Self-Correction in *Paradiso* 17" 214-23); and equally worthwhile readings of various extracts from the *Commedia* are contributed by Douglas Biow ("From Ignorance to Knowledge: The Marvelous in *Inferno* 13" 45-61), Rachel Jacoff ("Intertextualities in Arcadia: *Purgatorio* 30:49-51" 131-44), Pamela Royston Macfie ("Ovid, Arachne, and the Poetics of Paradise" 159-72), and William A. Stephany ("Erysichthon and the Poetics of the Spirit" 173-80). But in many ways the highlight of this volume — as was, perhaps, only to be expected — is John Freccero, "The Eternal Image of the Father" (62-76), which focuses on the encounter with Brunetto Latini in *Inferno* XV. This article exemplifies, with fascinating clarity, the unique and unmistakable characteristics — whether they be seen as strengths or weaknesses (or both) — of Freccero's recent work on Dante: admirably learned, stylistically elegant, lucidly reasoned, subtly meditative and unusually thought-provoking, it yet relies on Augustine and Plato to a degree that some will persist in finding inappropriate, it suffers from a plainly inadequate grounding in the current debates about medieval attitudes toward homosexuality and twentieth-century understanding of them, and its attempted parallel with Thomas Mann's *Der Tod in Venedig* simply does not convince. But, for all that, this is an article of quite extraordinary resonance: unlike so much (most?) critical writing on Dante, it genuinely lingers in the mind. It affords in every respect a fitting centerpiece for this wholly excellent collection of essays.

Steven Botterill, *University of California at Berkeley*

***Dante's Lyric Poems.* Translated into English Verse by Joseph Tusiani. Introduction and Notes by Giuseppe C. DiScipio. Brooklyn: Legas, 1992. Pp. 242.**

This handsome bilingual edition of Dante's complete lyrical works, translated by the eminent poet/professor Joseph Tusiani, embodies the auspicious beginning of another important Legas publishing enterprise under the direction of editor Gaetano Cipolla. Having already inaugurated series of Sicilian poets in translation and scholarly works on Sicily, Cipolla has now launched "Italian Poetry in Translation" with this *tour de force* "performance" by his ex-professor and mentor. As G. C. DiScipio says in his introduction to Dante's life and writings, "the present translation . . . by Joseph Tusiani represents, in my opinion, a milestone. The reader will notice three elements adorning Tusiani's endeavour: elegance, clarity, musicality, with the added dimension of faithfulness to the original and an acute ear for 'auscultare'" (xxii-xxiii). This reviewer, with qualifications to be indicated below, concurs with this assessment — especially after hearing Tusiani literally perform some of his translations at the American Association of Italian Studies Conference, April 11, 1992, at the University of North Carolina, Chapel Hill, NC.

While the quality of Tusiani's version of the lyrical Dante is consistently high, I find it most "sweet and useful" to focus on some of the major poems in the collection to demonstrate just how fine a translator Tusiani is. In spite of a few reservations — inevitable in any critique of a translation of the likes of Dante — I aim to clarify how Tusiani, almost "eternally" faithful to the original, is truly creative in his craft of *transposing* Dante's works into *bona fide* English poems that reproduce a medieval sensibility in sound, imagery and sense.

From the very first poem of the collection — "A ciascun'alma presa e gentil core" (24-25) from the *Vita nuova* — Tusiani's intent is clear: to create a stylized English that gives the "flavor" of medieval Italian. Like the Pre-Raphaelite poet/translator Dante Gabriel Rossetti, Tusiani resorts to a romanticized language that, while it does not literally mimic Dante's Italian in *medieval* English, echoes with the appropriate emotional and tonal *sfumature* of the *Vita nuova* through an artfully invented archaic style — the only mode, Joseph Brodsky once told me, in which one should translate Dante or Petrarch. Tusiani's inverted syntax ("with horror rent") and lexicon ("aglow," "'twas," "aflame") are fused with fluid pentameter and the "o" and "e" assonance and rhyme scheme of the original into an artistic whole: a sonnet in its own right.

Tusiani's inventiveness is similarly evident in Dante's lovely "Tanto gentile e tanto onesta pare" (50-51) — the first line of which the translator renders in an extraordinarily non-cliched way: "So winsome and so worthy seems to me." Furthermore, the romance language construction (so difficult to transpose) where an adjective can follow a progressive verb ("ch'ogne lingua deven tremando muta") comes off smoothly and freshly as "that every tongue can only babble shy." While one might quibble with the image of "every looking eye" ("looking" strikes me as metrical filler) and the translation of "labbia" (lips) as "features" (is the etymology of Latin, a language in which Tusiani is considered one of the major modern poets, at play here?), the fluidity and grace of the final, richly alliterative tercet is, to adapt another bard, "music (that) hath a . . . (most) . . . pleasing sound": "A spirit full of love and tenderness / seems from her features ever to depart,/ that, reaching for the soul, says softly 'Sigh.'"

Equally successful is Tusiani's version of "Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io" (122-23), dedicated to Cavalcanti as the virtual manifesto of the Dolce Stil Novo — the first European school of hermetic "poets' poets" so dear to Ezra Pound and T. S. Eliot. Instead of belaboring my points about an artistically achieved archaic language, I quote the sonnet in full to let readers enjoy it:

Guido, I wish that Lapo, you and I,
in one enchantment bound, right now could be
inside a vessel faring on the sea,
braving the wind, to your content and mine.
Not only would no gale or stormy sky
impediment or menace ever be,
but living there in constant harmony,
we would forever for more closeness sigh.

And Mona Vanna and Mona Lagia, then,

with the one numbered in the thirty best,
I wish the good enchanter there would place,
where we would ever about love converse,
and each of them would be of joy possessed,
just as I reckon we would also be.

These "heard melodies," *pace* John Keats, are as sweet as one could hope for in a translation.

Dante's poetry, as any reader of the *Inferno* knows, could also be most earthy, scatological, obscene. In the *tenzone* ("dispute") with Forese Donati (108-15), Tusiani captures the spirit and letter of that risqué, burlesque, *popolareggiante* side of the Divine Poet. "Bicci novel, Figliuol di non so cui" (112-13) is a showcase of Tusiani's ability to transpose Dante's irreverent, ironic, often caustic humor:

O Bicci junior, son of no one knows
till Mona Tessa tells your father's name. . . .
Of such a man as you all men beware,
who carry wallets. . . .
And someone's lying in his sorry bed,
for fear you may be caught in thievery,
who is to you what Joseph was to Christ.*

(*That is, His stepfather. According to medieval folklore, Joseph was considered "cornuto da Dio" — literally, cuckolded by God!)

While Tusiani does not reproduce the shocking "Cristo-acquisto" rhyme (medieval taboo had it that no word should rhyme with Christ), might have translated "gola" more propitiously as "gullet," and downplays the image of "la faccia fessa" (a face split like an ass) via his choice of "a scar upon his face," the original impact of this raucous sonnet is not lost to the English reader.

In the vein of the Dante who is as forceful in his dissonant and earthy language as he is in his melodious and ethereal style, Tusiani displays genuine virtuosity. The technique of employing "rime aspre" ("bitter, rough rhymes") that Dante admits learning from "il miglior fabbro del parlar materno" — i.e., the Provençal troubadour Arnaut Daniel — is brilliantly forged in Tusiani's adaptation of "Com più vi fere Amor co' suoi vincastri" (130-31) with all its rugged, plosive consonance:

The more Love wounds you with his withy tether,
the fuller your submission and the faster.
No other words of counsel can I muster:
let those who need advice, put things together.

So faithful is Tusiani to form that he adroitly manipulates Dante's radical enjambment between the octave and the sestet of this sonnet:

. . . So bid your heart be master
along the road it has to pave. . . .

Tusiani does eschew the literal transposition of form in the greatest of Dante's *rime petrose*: "Così nel mio parlar voglio esser aspro" (182-87). But the explosive rhythm and rugged diction of this canzone strike the reader all the same:

> I want to charge my words with so much harshness
> as this enchanting stone has in her actions,
> she who is ever growing
> harder in nature and more fierce and ruthless,
> and clothes in such hard adamant her being. . . .

While I would offer "layer by layer" as an alternative to "bit after bit" in the following image — one of Dante's most brilliant psychic adaptations of his beloved Daniel — the passage, in its entirety, expresses with pungency Dante's hardly repressed rage of love-suffering:

> Oh, pitiless and most relentless file,
> so deafly wearing my existence out,
> why do you not refrain
> from gnawing at my heart, bit after bit,
> as I from naming him, who grants you might?

So does the prevailing vision of this "stone lady" who thwarts her suitor's passion: she is "my thievish, thankless, murderous foe" upon whom the poet, wounded male (or bear?) that he is, will wreak his "justice," i.e., sexual revenge via his "weapon poem":

> To such a woman, o my song, go straight —
> to her who wounded me and still conceals
> what I most hunger for:
> her very heart with a fast arrow cleave,
> for in revenge great honor we achieve.

In these closing lines, Tusiani returns to the original rhyme scheme to orchestrate a most poignant coda.

I need not recapitulate all of Tusiani's achievements as a translator (they are enumerated on the inside flap of this book's back cover). But it must be emphasized that after dedicating a good part of his writing career to translating prodigal sons of Italian literature (classics like Boccaccio, Michelangelo, Tasso, Leopardi), he has risen to the occasion of daring to give new life to the lyrics of "Padre Dante."

Justin Vitiello, *Temple University*

Amilcare A. Iannucci, ed. *Dante Today*. Special issue of *Quaderni d'italianistica* 10.1-2 (1989): 1-417.

Una breve introduzione di Amilcare Iannucci apre il volume decimo di *Quaderni*

d'italianistica. L'introduzione, come d'altronde il primo articolo, che è un contributo dello stesso Iannucci, riflettono la varietà e novità di approcci metodologici della letteratura dantesca attuale.

In realtà il titolo del volume, *Dante Today*, non intende suggerire che si tratti di una messa a punto del panorama degli studi danteschi odierni, benché l'intento del curatore della raccolta sia stato quello di includere un insieme diversificato di prospettive e di approcci metodologici. Il volume consta di 14 articoli, cinque note, una serie di recensioni di 26 studi danteschi, e una rassegna bibliografica per gli anni 1984-1988. Si tratta di articoli basantisi su accurate ricerche, ma non egualmente significativi come contributi agli studi danteschi. Alcuni articoli sarebbero potuti essere inclusi nella sezione *Note*, mentre perlomeno una delle note sarebbe dovuta esser parte del *corpus* degli articoli proprio per la significatività del progetto *Dartmouth* nell'ambito degli studi danteschi attuali.

L'articolo di A. Iannucci, "Dante, Television and Education," apre il volume; è uno studio di notevole interesse per il dantista contemporaneo impegnato nell'insegnamento della *Commedia*. L'importanza della televisione e del mondo delle immagini, qual è reso accessibile dalla tecnologia contemporanea, è un dato di fatto che il docente deve considerare con attenzione e valutare. Il suddetto articolo sensibilizza il lettore alla problematica relativa al ruolo della televisione, ed eventualmente del cinema e della radio, nella lettura e comprensione della *Commedia*. Iannucci illustra con chiarezza le qualità e i limiti di tre recenti programmi televisi (*Divina commedia*, in cento parti, RAI TV, 1988; *A TV Dante*, Channel 4, British TV; *Dante's Divine Comedy* dell'Università di Toronto). La problematica dell'articolo è relata al testo dantesco, ma è allo stesso tempo di carattere più ampio, relativa ai metodi didattici seguiti nell'insegnamento e nella lettura di testi letterari. Questo studio ha anche il pregio di ricordarci la dimensione orale del poema dantesco che sopravvive tuttora attraverso il gusto tutto italiano della recitazione dello stesso.

Segue l'articolo di Teodolinda Barolini, ("Detheologizing Dante. For a New Formalism in Dante Studies," 35-53), la quale richiama gli studiosi ad una lettura o rilettura di Bruno Nardi, salutare ai fini di una rimessa in discussione dell'approccio metodologico allo studio della *Divina commedia*, e critica l'accettazione acritica dell'approccio singletoniano da parte degli studiosi nordamericani. Alla radice dell'*impasse* ci sarebbe la questione dell'autenticità della lettera a Cangrande (36). La Barolini sottolinea la *complementarietà* dell'idea di Dante profeta avanzata da Nardi e dell'adozione singletoniana dell'allegoria dei teologi come allegoria dantesca della commedia. Il profetismo di Nardi e la verità del livello letterale della lettura di Singleton in realtà verterebbero sullo stesso argomento: la veridicità del discorso dantesco. In realtà l'accettazione nardiana del profetismo dantesco ha un sottofondo culturale cha la distingue nettamente dalla posizione singletoniana. Le idee di *profeta* e di *visione* sono approfondite da Nardi nel suo saggio "Dante profeta" (*Dante e la cultura medievale*, 1942; Bari: Laterza, 1985) in un senso lato e alquanto articolato di *visione* e di *profetismo*, che non hanno corrispondezza, secondo me, nel contesto critico singletoniano. Sono d'accordo con l'affermazione della studiosa che l'autenticità dell'Epistola a Cangrande non dovrebbe influenzare l'approccio alla lettura della *Commedia*, ma credo che sia necessario ritornare ai testi danteschi che hanno discusso in profondità il processo della creazione artistica, e in particolare al *Convivio*, ché il senso *litterale* del testo qual è discusso dal *Convivio* è ancora tutto

da chiarire. Questo volume di *Quaderni d'italianistica* non rispecchia un approccio prevalentemente singletoniano, e in questo risponde almeno in parte agli auspici di questa studiosa. Vorrei rilevare che la nota settima del suddetto articolo è inesatta se la Barolini intende suggerire attraverso la stessa che Singleton non conoscesse gli studi di Nardi, ché infatti lo cita e in particolare fa riferimento a *Dante e la cultura medievale* in *An Essay on the* Vita nuova (148); ma che Singleton abbia spesso ignorato il punto di vista di critici a lui contemporanei, questo è un dato di fatto.

Nel terzo saggio ("Error in Dante's *Convivio*" 55-69) M. Verdicchio ritiene che "Dante writes the *Convivio* to rectify an error of reading" (55). Il *Convivio* sarebbe l'opera in cui Dante denunzia e corregge gli errori della sua precedente produzione letteraria e poetica *alla luce di una consapevolezza più razionale e matura*. Il *correggere* sarebbe tutt'uno, secondo questo studioso, col passaggio dal letterale all'allegorico. La figura retorica della *dissimulatio* sarebbe una delle tecniche adottate dal poeta. Dante *pretende* che la *Sapienza* si possa insegnare e apprendere facilmente. Questa strategia dantesca della dissimulazione si manifesta per Verdicchio anche nell'equazione dantesca dell'allegoria dei poeti con quella dei teologi. La cosiddetta strategia della *dissimulatio* sarebbe da ultimo subordinata alla speranza ancor viva in Dante, al tempo della stesura del *Convivio*, di ritornare a Firenze e di insegnare ai suoi compatrioti la via verso la felicità. La terminologia usata dallo studioso e in particolare l'insistenza nell'uso del termine *strategia* indicano il rifiuto di una genuina esperienza filosofica dantesca nel *Convivio*. Penso che questo punto di vista del Verdicchio rifletta il disconoscimento di un aspetto fondamentale dell'arte e della personalità dantesca, senza il quale è difficile intendere ed apprezzare il linguaggio poetico della *Commedia*, e in particolare quello del *Paradiso*.

Il saggio di Cervigni s'incentra su, e sviluppa il rapporto, rilevato a sua volta da Singleton, tra la discesa di Cristo agli Inferi e la "discesa" di Dante pellegrino, puntualizzata nell'evento del passaggio dell'Acheronte. Cervigni svolge il rapporto tra i suddetti eventi soffermandosi sui tre giorni successivi alla morte di Cristo. Un interessante parallelo viene stabilito tra il silenzio della Bibbia relativo alla "condizione di Cristo" dal momento della morte alla resurrezione, e il "venir meno" di Dante al passaggio dell'Acheronte, che è poi riflesso nel silenzio poetico dantesco riguardo a quel passaggio. La novità dello studio di Cervigni si manifesta nel ricollegare il motivo fondamentale del "silenzio poetico dantesco" al contesto biblico e teologico. Il silenzio biblico relativo a quel lasso di tempo, che in liturgia è noto come *triduo sacro*, è sfondo al silenzio poetico dantesco relativo al passaggio del primo fiume infernale. In sostanza il silenzio narrativo si colora di tonalità metafisiche e diventa adeguata introduzione ad una dimensione nuova, che sarà quella del viaggio dantesco.

Nell'articolo di Diskin Clay, "Dante's Broken Faith: the Sin of the Second Circle" (91-108), lo studioso pur riconoscendo la legittimità della distinzione fra *pellegrino* e *poeta* nella *Divina commedia*, è incline a vedere una sostanziale identità tra "the poet of the poem" and "the poet in the poem." Di conseguenza egli vede lo stile dantesco modellarsi nella forma della confessione. Lo studioso sottolinea la caratteristica di adùlteri propria dei lussuriosi elencati da Virgilio nel secondo cerchio e riconosce una fondamentale affinità tra questi e Dante, lui stesso colpevole di amore adultero, secondo Clay, il quale approfondisce tale affinità tra Dante e Francesca, notando che le parole di Francesca sottendono il sonetto dantesco "Amore e 'l cor

gentile sono una cosa."

Allo studio di Clay, che affonda le sue radici nell'autobiografia dantesca qual è filtrata nella sua opera, segue l'articolo di Elio Costa ("From *locus amoris* to Infernal Pentecost: the Sin of Brunetto Latini," 109-32), la cui istanza originaria concerne l'influenza di Brunetto come "maestro" su Dante "allievo". Motivo anche questo autobiografico alle origini ma di ben diverso impatto ai fini di una comprensione del testo dantesco. Una volta riconosciuta la funzione culturale di Brunetto nella Firenze del suo tempo, questo studioso rileva un alone di ironia attorno alla figura del *maestro* di Dante nel contesto infernale, dato il rifiuto di scegliere lui come guida e la natura stessa del suo peccato. Costa ritorna al *Tesoretto* per rilevare l'uso dantesco d'immagini tratte da quell'opera e ironicamente curvate ad altri significati: l'uso di immagini letterarie tratte da Brunetto e il ritorno al passato storico e letterario del maestro avrebbero la funzione di ripensamento ed esorcizzazione d'un passato che non fa più parte dell'itinerario spirituale e culturale dantesco. Una fondamentale cecità ed incomprensione dei nuovi valori spirituali e culturali del discepolo connoterebbero l'intero episodio. Il saggio di Costa, dunque, mette in evidenza l'orientamento tutto terreno dell'esperienza culturale di Brunetto, focalizzata nell'ideale d'una *civitas* terrena priva di connotazioni agostiniane negative. L'itinerario di Brunetto si delinea così in decisa opposizione a quello dantesco, e spiega conseguentemente la fondamentale cecità del maestro nei confronti del nuovo itinerario del discepolo (come del resto offre i parametri naturalistici e umanistici per una visione dell'amore fissata nel peccato di sodomia).

Nel saggio successivo, l'attenzione di C. Kleinhenz ("Deceivers Deceived: Devilish Doubletalk in *Inferno* 21-22," 133-56), si concentra su problemi di natura stilistica, sulla diversità ed intreccio di diversi registri stilistici e lessicali nello svolgersi dell'episodio dei diavoli della bolgia dei barattieri, episodio incentrato sulla ricerca da parte dei poeti di un ponte che permetta il passaggio alla sesta bolgia. Il saggio invita il lettore ad un ritorno al *testo* al di là dei vari commentari. E il testo rivela che nell'episodio di Malacoda "language, too, can be used in an ironic or deceitful fashion, that it can be used and misused, that it can both reveal and conceal" (140). Kleinhenz in particolare sprona i lettori a considerare il richiamo dantesco ad un altro testo, e cioè ad Esopo, rendendoli così consapevoli di problemi interpretativi più generali che di solito sfuggono ad una prima lettura. È quindi un saggio complesso e stimolante, fondato su un approccio particolarmente focalizzato sull'intertestualità della *Commedia*. Sarebbe interessante, tuttavia, considerare i canti dei barattieri anche alla luce di un motivo autobiografico, l'accusa di baratteria rivolta allo stesso Dante e addotta come uno dei motivi della condanna all'esilio. Come osserva Alison Morgan nel recente volume *Dante and the Medieval Other World* (Cambridge: Cambridge UP, 1990), è difficile pensare che Dante sia neutrale quando tratta della colpa di cui lui stesso era stato ingiustamente accusato; riferendosi agli inganni dei diavoli Morgan nota: "his choice of this most native topos when treating the sin of which he sought to exonerate himself, using it to expose and ridicule the sin and those guilty of it, must be deliberate" (21).

L'articolo di M. Sowell persegue il fine di provare l'importanza, nella *Commedia* dantesca, di Ovidio come autore e delle *Metamorfosi* come sottotesto non meno importante dell'*Eneide*. Il saggio prende le mosse da *Inferno* 25:45 ("Dante's Nose and Publius Ovidius Naso: a Gloss on *Inferno* 25.45," 157-71), che descrive il gesto

fisico di invito al silenzio rivolto da Dante a Virgilio in questo passo. Sowell abilmente mostra come il punto focale dell'attenzione del lettore sia orientato da questo gesto verso il sottotesto ovidiano, e vede nello stesso verso 45 un gioco di parole che trasforma il gesto fisico d'invito al silenzio, in un riferimento testuale al cognome di Ovidio (Publius Ovidius Naso). L'importanza del sottotesto ovidiano in questi canti non è stata ignorata dagli interpreti e commentatori danteschi, ma Sowell ritiene che il gioco di parole del verso 45 non sia stato osservato dai critici proprio perché così ovvio e significante già al livello letterale del testo. L'argomento di quest'articolo è svolto compiutamente, ma l'occasione dello stesso ne fa materiale per una nota piuttosto che per un articolo.

Lo studio di M. Frankel ("Juno among the Counterfeiters: Tragedy vs. Comedy in *Inferno* 30," 173-97), concerne lo stile della *Commedia*. Prendendo le mosse dal parallelo iniziale tra le anime di Gianni Schicchi e Mirra da un lato e gli illustri episodi di *classica follia* di Atamante e Ecuba dall'altro, Frankel rileva la *scarsa rispondenza* e la dissonanza, già osservata da altri studiosi, fra le figure di Atamante e di Ecuba e le anime dei due falsari danteschi. Ciò che è chiaro in questo canto, secondo la Frankel, è la mescolanza di mezzi espressivi dissonanti e "a lack of connection between the mythological *exempla* and the infernal reality" (175). Messo in evidenza che l'irata vendetta di Giunone si trova alle radici dei due esempi classici ed è vista in contrapposizione alla vera giustizia di Dio, la domanda che si pone la Frankel è quale sia la finalità del paragone. Il contrasto in tonalità caratteristico del canto è indubbiamente evidente. L'ira di Giunone che domina lo stile tragico del poema virgiliano è alle scaturigini della *bassa commedia* dantesca. La contaminazione di stile tragico e stile comico caratterizza i due termini del paragone iniziale, mentre il personaggio centrale del canto, Mastro Adamo, pur essendo una figura grottesca, viene introdotto attraverso un linguaggio solenne, così come è d'altronde elevato anche il tono del suo discorso. L'altro personaggio che rappresenta nel canto il mondo classico, il greco Sinone, offre un esempio del più basso stile comico, in indubbio contrasto con l'abilità retorica dispiegata dallo stesso nel condurre in porto l'inganno del cavallo. Nonostante che i rimproveri di Virgilio e la conclusione del canto abbiano indotto diversi studiosi e scorgere in esso una condanna dello stile comico realistico, la Frankel ritiene che il messaggio sia più complesso e che sia rivolto piuttosto ad asserire la legittimità della poesia comico-realistica motivata da un'estetica basantesi su una mescolanza di generi, qual è esemplificata dalla stessa *Commedia*. Mentre in superficie il pellegrino Dante sembra trar frutto dai rimproveri del maestro, nel descrivere il proprio atteggiamento di vergogna il poeta, nota la Frankel, si serve degli espedienti retorici patrimonio della poesia comico-realistica, come quelle *annominationes*, che avevano caratterizzato l'alterco tra Sinone e Mastro Adamo e che si ripetono nella parte conclusiva del canto (vv. 136-41).

L'attenzione allo stile della *Commedia* sembra accentuarsi negli studi attuali con particolare riferimento all'*Inferno* e a *Malebolge*. La finalità dello studio di Domenico Pietropaolo ("Dante's Paradigms of Humility and the Structure of Reading," 199-11) è invece di natura teoretica: "esaminare il modo in cui l'esperienza del pellegrino è descritta dal poeta e delineare le implicazioni che tale testo ha per una fenomenologia del leggere" (199). Una volta chiarito che l'atto del leggere è da intendersi in senso lato, come riferentesi sia ad un discorso verbale che ad un discorso non verbale, viene stabilita dall'autore un'analogia tra il pellegrino che "legge" i bassorilievi marmorei

dalla prima cornice purgatoriale e il lettore del testo dantesco. È attraverso l'analisi di questo canto decimo del *Purgatorio* che Pietropaolo, usando un approccio da lui definito *fenomenologico*, mette in evidenza le analogie tra il rapporto del pellegrino Dante col suo testo marmoreo e quello del lettore della *Commedia*, che ha a fare solo col testo scritto. Questo studioso focalizza l'attenzione sull'importanza, ben diversa da quella attuale, che il testo scritto aveva all'epoca dantesca, e si serve della distinzione, nell'esperienza del leggere, tra *actus exercitus* indirizzato alla percezione di una realtà esterna (testo scritto), e *actus signatus*, che implica l'inizio di un processo riflessivo rivolto all'atto stesso del leggere.

Nello studio di Z. Barański ("Dante's Three Reflective Dreams," 213-36) ci si propone di dimostrare che i contatti intertestuali dei tre sogni purgatoriali danteschi non hanno una funzionalità puramente strutturale, ma che la presenza di elementi retrospettivi e la tensione dialettica stabilita da Dante tra l'elemento profetico e le altre funzioni dei sogni li ricollegano alle concezioni oniriche medievali a alle direttive generali del suo poema. Nella sua interpretazione dei sogni purgatoriali Barański si reinserisce in quella direttiva incline ad enfatizzare l'aspetto riflessivo piuttosto che quello profetico dell'attività onirica. Riferendosi al sogno dell'aquila scrive: "Dante, by repeating and then synthesizing elements which he had previously presented as separate, not only offers a narratively plausible source for his protagonist's terror, but, more importantly, he is able to offer an insight into the pilgrim's limitations and condition at the very moment when the dream is recounted in the poem. The dream content, on the other hand, can only offer such a perspective when it is combined with later events in the story . . ." (219). Lo studioso vede i sogni purgatoriali come *mental maps* (220), "a view which is in keeping with Dante's ideas on dreaming as an intellectual activity" (220). Questo è un saggio interessante e fecondo di spunti, come per esempio il rapporto tra sonno o sognare e attività intellettuale nella creazione artistica dantesca. Le tre analisi dei sogni purgatoriali enfatizzano la struttura intertestuale dei sogni, quasi *ricapitolazioni* di passi precedenti alla luce di una potenziata riflessività, mentre viene negata l'intertestualità dei due sogni della *Vita nuova* (vedi 231 nota 20). Sono propensa ad accettare la definizione dei sogni purgatoriali come *mental maps*, punto di vista che mi sembra si accordi con la mia accezione delle visioni-sogni della *Vita nuova* (cap. III e XII), come "centri irradianti della superiore consapevolezza dell'autore nella ristrutturazione, nel contesto di un'opera, del materiale poetico ad essa relativo," e come "prospettive su un itinerario," citazioni queste dal mio studio monografico, che sembrano assai vicine all'idea di Barański relativa ai sogni purgatoriali (*Itinerario di Amore: dialettica di Amore e Morte nella* Vita nuova, Chapel Hill: U of North Carolina P, 1973; 111).

G. Carugati ("Dante 'Mistico'?" 237-50) prende le mosse da un'accezione generica di *fenomeno mistico*, qual è quella offerta dal *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique* (Paris: G. Beauchesne, 1977). Dopo aver sottolineato i legami esistenti nel Medioevo tra *mistica* e *scrittura*, la Carugati passa a rilevare il carattere scritturale dell'esperienza mistica e l'incontro sul terreno poetico di Dante scrittore e Dante mistico. Il termine e concetto paolino di *parrhesia* (Ef. 3.12) è ripreso da questa studiosa in nome di una *libertà di parola* non specificamente mistica, ma "effetto della partecipazione alla grazia dell'incarnazione, per cui non sarà semplicemente blasfemo dare al proprio poema la qualifica di "sacrato" (241). La Carugati si rifà agli

studi di Jacomuzzi sull'*ineffabile*, ma mentre Jacomuzzi enfatizza la curvatura poetica del presunto misticismo dantesco, la Carugati è incline a demitizzare l'esperienza mistica, a risolverla (o a *destrutturarla*) in un impasse *retorico* in cui il testo e i suoi significati si dissolverebbero in questa "lamina che vibra a contatto dello zero, dell'innominabile. . . . questa superficiale scrittura tremante, che si attraversa per risolversi nel desolato giubilo del silenzio" (242). L'identità di lega della falsità dell'espressione mistica e della *fittività* dell'espressione poetica, è rilevata da questa studiosa, che però nota una differenza nell'autorità scritturale, che precede e fonda in certo senso la possibilità di un'esperienza mistico-religiosa. Mentre Jacomuzzi (vedi "Il 'topos' dell'ineffabile nel *Paradiso* dantesco" in *Da Dante al Novecento*, Milano: Mursia, 1970; 29-59) vede il nerbo e la struttura del poema nel curvarsi poetico dell'ineffabile dantesco, la Carugati vi vede invece un moto inverso, che è come uno sfaldarsi del poetico nel mistico e viceversa, quasi si trattasse non di "rievocazione di un'esperienza ineffabile" ma di "esperienza . . . dell'impossibilità della visione, della sconfitta del linguaggio" (245).

La tematica soteriologica della *Salus*, vista questa volta non più nella sola prospettiva mondana ma in quella eterna, forma il tessuto della *lectura* del canto ventesimo del *Paradiso* nell'articolo di M. Picone. I due nodi che lo studioso si propone di sciogliere nell'articolarsi della lettura ("continuità, discontinuità fra mondo pagano e mondo cristiano"; "problematica della salvazione dei pagani virtuosi"), si suturano nel corso della trattazione in una prospettiva che da individuale diventa universale, mentre il messaggio del poeta s'incentra sulla funzione essenziale dell'azione gratificante di Dio, che concede ad un Traiano e ad un Rifeo di elevarsi alle glorie celesti, e nella quale trova il suo parallelo il privilegio straordinario concesso da Dio all'*actor* della *Commedia*. La salvezza (rispettivamente di Rifeo e di Traiano) nella individualissima scelta dantesca diventa segno di un'interpretazione nuova del rapporto classicità-paganesimo, rapporto di cui se è riconosciuta la frattura intrinseca, è allo stesso tempo offerta un'interpretazione nuova rispetto al mondo dei valori classici virgiliani.

Chiude la raccolta di questo volume di *Quaderni d'italianistica* l'articolo di R. Scrivano ("*Paradiso* 28," 269-85), nel quale lo studioso si propone di interpretare al di fuori di schemi prettamente dottrinari questo canto ventottesimo. Come già suggerito da Padoan, la formula di *romanzo teologico* si rivela inadeguata secondo Scrivano, che inclina a vedere il viaggio dantesco nella prospettiva del bonaventuriano *itinerarium mentis in Deum*, inteso *come atto di conoscenza* piuttosto che come *operazione astratta dell'intelletto*. Prendendo le mosse da un passo specifico dell'*Itinerarium* (7, 1) "che è il punto di approdo dell'opera", lo studioso enfatizza la prassi bonaventuriana dell'ascesi "che realizza la percezione mistica di Dio attraverso gli aspetti dell'universo" (272). L'accento è sull'aspetto conoscitivo e mistico di quest'esperienza, non sull'aspetto speculativo. Una strutturazione del canto in due parti è proponibile secondo questo studioso, che vede nella prima parte del canto il compimento della dottrina esposta nel precedente, e nella seconda l'anticipo dell'angelogia del seguente (282).

I due studi iniziali della raccolta di A. Iannucci sono gli unici di carattere panoramico: il primo riguarda approcci allo studio e all'apprezzamento di Dante influenzati dalle novità della tecnologia odierna; il secondo auspica una liberazione dall'influenza singletoniana e un orientamento più formalistico nella critica dantesca.

Si potrebbe dire che gli auspici della Barolini trovino riscontro nella varietà degli approcci degli studi danteschi di questo volume di *Quaderni d'italianistica*, che è indubbiamente un buon contributo agli studi danteschi attuali. La scelta degli articoli risponde al criterio editoriale di non favorire nessun approccio particolare e alla finalità di offrire una molteplicità di prospettive, ma sarebbe stata auspicabile una maggiore strutturazione, magari anche solo esterna e basantesi su una considerazione equamente distribuita tra le diverse cantiche e le altre opere di Dante.

Margherita De Bonfils Templer

Aldo Vallone. *Strutture e modulazioni nella* Divina Commedia. Firenze: Olschki, 1990. Pp. 225.

Aldo Vallone raccoglie in questo volume dodici "letture" (quattro per ogni cantica) composte in un arco d'anni dal 1955 in poi, unificate da un comune obiettivo critico: "proporre il tema dell'unità e varietà (e di questa in quella) dei canti della *Commedia*" al loro interno e in relazione tra di loro, in salutare reazione alla lettura spezzettata del poema.

Nella "lettura" dedicata a *Inf.* 12 l'elemento unificante del canto è visto nella "terrestrità muraria e naturale delle cose che vi si rappresentano" (10). All'interno del "loco alpestro" il Minotauro, col suo carattere "aspro e contorto" (16) rispecchia la natura che lo circonda. Il richiamo al mito "non crea stridore e contrasto" ma è usato per dare l'idea "con la sua origine che si perde nell'oscurità della storia . . . d'un tempo ch'è perennemente presente . . . di un male ch'è eterno e incancellabile" (21). Entrano poi in scena personaggi storici, di varie epoche e varie terre, ma il canto non si spezzetta, anzi "I tre cicli si saldano e si compenetrano in un unico blocco" (24). Tutti i personaggi sono unificati dalla loro ferocia selvaggia, tristemente comune in ogni tempo e luogo. Le rime "chiocce" e lo stile spezzato contribuiscono molto nell'esprimere l'atmosfera cupa del canto.

Nel capitolo dedicato a *Inf.* 25 è interessante l'obiezione posta al De Sanctis. Mentre questi riteneva che la pena dei ladri consistesse nella loro degradazione a bestie, Vallone la vede piuttosto nel loro "non essere né l'uno né l'altro" (30): un non essere piuttosto che un essere diminuito, e quindi molto più disumanizzante. Il "gioco" della trasformazione, inoltre, non è da Dante offerto come "pezzo di bravura fredda e distaccata" ma con animo sofferto e spezzato, come immagine tragicamente eloquente di come la "gente nova", assetata solo di ricchezza, ha pervertito le antiche virtù di Firenze (44).

Il commento al canto di Ulisse (*Inf.* 26) rivela la cautela critica del Vallone, che consiglia di non dare all'"orazione" "significati fuori contesto, come oggi esasperatamente ha cercato di fare tanta parte della critica" (59). L'invenzione del viaggio di Ulisse ha molti addentellati con la realtà storica del tempo di Dante in quanto la ricerca della via d'oriente era già stata tentata da molti. A riguardo del monte del Purgatorio, alcuni portolani del tempo descrivono il punto di "cognoscenza" della Corsica come una montagna "alta e ritonda, aspra da alto" e "en couleur brun sepia" (57). Tipico dell'invenzione di Dante è il dipendere sempre da qualche dato di realtà a

lui accessibile, non dal fantastico assoluto.

Della figura di Lucifero (*Inf.* 34) Vallone nota "la superbia vinta, la massa inerte e idiota, la monumentalità che non è animata da spirito alcuno" (70). Dalla cintola in sù pare conservare tratti "umani" ma "è, in realtà, una somma di elementi bestiali". Dalla cintola in giù compaiono decisamente i dati animaleschi. Per questo si parla di "umanizzazione bestiale di Lucifero" (69), una mole immensa senza specie definita.

Nel commento a *Purg.* 4 sono bonariamente accusati di tardoromanticismo i critici che trovano "poesia" solo nell'episodio di Belacqua, perché "il canto non solo . . . partecipa dinamicamente dell'unità complessiva . . . ma presenta anche una sua unità interna" (82). *Purg.* 16 è il "centro strutturale della *Commedia* e anche il centro culturale del pensiero che la sorregge" (97). "Centrali sono i problemi che . . . si discutono: libertà contro fatalismo, distinzione di poteri contro confusione . . . in una unità ideologica, politica, morale e sociale" (98). Su *Purg.* 26 nota che se Guinizelli, colui che cantava la purezza dell'amore, si è imbrattato di colpa direttamente contraria a quella, è lecito pensare a una seria riserva da parte di Dante su quel tipo di poetare (131). *Purg.* 29 "fa parte di quel gruppo di canti che . . . sono il nodo dell'intero poema". Vallone passa quindi a elencare numerosi esempi di processioni medievali per provare come Dante "non ha inventato nulla" ma tutto, al tempo stesso, ha sublimamente trasformato in "mistero liturgico", né si registra in tutta la letteratura una processione come questa (150).

Par. 9 ha un "sottofondo chiaramente polemico". C'è un eco della contemporanea Epistola 11. Si condanna "l'empietà e il dispregio di chi deve tutelare l'arca di Cristo" (153). Il verso "tosto libere fien dell'adultero", a somiglianza della profezia del Veltro e del DXV, va considerata "profezia evangelica", cioè non storica, né "legata a figure e ad avvenimenti concreti" (169). *Par.* 11 si lega anch'esso alla polemica "interna ai movimenti riformatori" a proposito di ricchezza e povertà (171). Ma Vallone preferisce evitare questo tipo di problematica e passa a considerarlo da un punto di vista strutturale, con fini osservazioni. Su *Par.* 25 Vallone fa notare come Dante, esaurita la materia al verso 99, deve fare ricorso alle sue infinite risorse per inventare "diversi espedienti" per variare il tema dello splendore dell'apostolo (206). In *Par.* 30 si riscontra il momento "politico" più alto di tutta la cantica. "L'assegnazione a Dante . . . di uno scanno tra i pochi che restano ancora da assegnare" denota "un certo pessimismo storico" ma al tempo stesso la certezza del ristabilirsi della giustizia, con la condanna "di quel d'Alagna" (222-23).

Vallone offre in quest'opera, solida e matura, un saggio del suo alto magistero di dantista, a sostegno del suo leit-motiv critico: l'unità etica ed estetica della *Commedia* in decisa opposizione a quanti vorrebbero antologizzarla, separando l'esigenza conoscitiva dalle "belle immagini". Scegliendo opportunamente canti "poetici" e canti "dottrinali", Vallone mostra come tutti siano strettamente correlati tra di loro in quanto le "immagini" in Dante hanno una funzione conoscitiva e i dubbi speculativi sempre rivelano, drammaticamente, il travaglio della sua mente. La struttura della *Commedia* risulta pertanto, alla luce di queste analisi, armonica e saldamente integrata, e le apparenti dicotomie sono in realtà variazioni, modulazioni di un unico tema.

Raggruppando saggi composti lungo l'arco di trent'anni, Vallone dimostra implicitamente la continuità della propria impostazione critica, fedele a un assunto unitario. Assunto, ovviamente, basato fermamente sul testo dantesco (secondo

l'impostazione data da Barbi, Nardi e Petrocchi), sulla ricerca storica e tradizione critica lungo i secoli, di cui, come ben si sa, Vallone è specialista. L'ammirazione per Dante non gli impedisce comunque di sorprenderlo quando "sonnecchia" per segnalare puntualmente qualche scadimento di tono nella poesia. Vallone, in questo volume, dimostra di possedere *ad abundantiam* fine sensibilità estetica e solida dottrina, strumenti eccellenti per chi vuole "conversare" con chi è Maestro nell'una e nell'altra.

Adriano Comollo, *Brigham Young University*

Dante Alighieri. *La divina commedia*. Scelta e commento a cura di Pietro Cataldi e Romano Luperini. Firenze: Le Monnier, 1989. Pp. XXXXVIII + 538 + 15 illustrazioni.

Fra le varie edizioni scolastiche della *Divina commedia* mancava fino ad oggi un'antologia idonea alle particolari necessità dello studente straniero, il quale, pur non possedendo piena padronanza della lingua, si accosta per la prima volta alla lettura del poema dantesco nell'originale.

Lo scrivente, che di tanto in tanto tiene delle lezioni su Dante, ricorre di solito al volume *Approaches to Teaching Dante's* Divine Comedy (a c. di Carole Slade e Giovanni Cecchetti, New York, MLA, 1982) per soddisfare le esigenze di natura pedagogica. I saggi raccolti in tale volume sono fonti di ispirazione e di pratici consigli. Tuttavia è sempre difficile scegliere un libro di testo adatto ai propri allievi. La scelta si presenta particolarmente ardua rispetto alle note e al commento testuale: per esempio, l'edizione curata dal Sapegno (ricca di note, di parafrasi dei periodi più difficili e di riferimenti critici) è indirizzata agli studenti che hanno completa padronanza della lingua e dispongono anche di un discreto bagaglio di nozioni culturali; nell'edizione del Singleton le note e le spiegazioni sono in inglese, quindi lo studente non viene messo in contatto con la lingua moderna; inoltre, quella del Sinclair (con traduzione a fronte e commento in inglese) comporta anche il rischio di indurre lo studente a leggere l'originale con meno impegno.

La presente antologia in un solo volume, nata non dall'occasione o dall'improvvisazione, ma dall'esperienza dell'insegnamento della *Commedia* da parte del Cataldi e del Luperini presso la Scuola di Lingua e Cultura Italiana per Stranieri di Siena, consiste dei canti più significativi che (come si legge nella premessa) "mettono in risalto l'unità e la complessità del poema". La scelta comprende quaranta canti presentati in genere per intero (*Inferno* I-III, V-VI, X, XIII, XV, XXII, XXVI, XXX, XXXII-XXXIII; *Purgatorio* I- III, V-VI, XI, XXIII-XXIV, XXVII-XXXI, XXXIII; *Paradiso* I- IV, VI, XI, XV, XVII, XXIV-XXV, XXXI, XXX). Oltre a ciò, l'antologia acquista maggiore organicità mediante il riassunto puntuale dei canti non inclusi. La scelta dei canti, bisogna aggiungere, è stata fatta non in base a criteri arbitrari o di gusto, bensì "con l'intenzione di valorizzare i momenti forti della struttura . . . il ritmo romanzesco della narrazione . . . [e] di offrire esempi dei vari registri stilistici impiegati da Dante" (v).

Il testo riproduce quello fissato da Giorgio Petrocchi, ed il commento che segue è

specificamente indirizzato allo studente straniero. Non a caso, per facilitare la lettura della *Commedia*, nelle introduzioni e nel commento i curatori sono ricorsi ad accorgimenti che si rivelano particolarmente efficaci: la scrittura mira alla semplicità, e la spiegazione del poema séguita parola per parola in modo da chiarificare a sufficienza il significato di tutti i costrutti.

Insieme con i densi capitoli introduttivi (il capitolo I, la premessa e il commento all'*Inferno* si devono al Luperini; al Cataldi i capitoli II-IV, le premesse e il commento al *Purgatorio* e al *Paradiso*), nell'antologia c'è anche il vantaggio di trovare pagine di letture critiche (De Sanctis, "Francesca da Rimini"; Singleton, "L'apparizione di Beatrice"; Auerbach, "Il sistema storico-politico della Commedia"), nonché accurate schede storico-culturali ("Dante e il Vecchio Testamento"; "Dante e Virgilio"; "Dante e Lucano"; "Dante e Ovidio"; "Dante e San Tommaso"; "Dante e il Nuovo Testamento").

Fra i numerosi pregi di questa Antologia è d'obbligo menzionare il prezioso glossario dantesco a piè del commento (che mette in evidenza la differenza di significato fra italiano antico e italiano moderno) e quello storico-letterario, metrico e retorico (526-31), ambedue a cura di Floriana d'Amely. Il docente troverà utile e gradito anche il lavoro di Sandra Radicchi dedicato a materiale didattico, con numerosi esercizi linguistici, temi da svolgere, e suggerimenti bibliografici (513-25). Inoltre, grazie alla collaborazione di Bente Klange Addabbo, il libro è ricco di 15 illustrazioni a colori che riproducono "alcune delle miniature più significative dal punto di vista artistico ed iconografico che completano i numerosi manoscritti della Commedia" apparsi nei secoli XIV e XV (v. ill. n. 15). Infine, oltre alla tavola delle abbreviazioni, all'indice alfabetico del glossario e a quello generale, i curatori hanno incluso un'appendice contenente esempi di traduzioni (in francese, spagnolo, inglese e tedesco) di alcuni brani della *Commedia*, "per illustrare la fortuna di Dante all'estero, indicare i problemi che comporta la versione del poema in altra lingua e permettere poi un più consapevole ritorno all'originale" (VI).

Realizzata con la sovvenzione del Ministero della Pubblica Istruzione, l'Antologia è un'opera pionieristica di grande utilità in quanto, nell'adempire la sua meritoria funzione, risponde pienamente alle sentite esigenze dello studente straniero e, secondo chi scrive, soddisfa anche varie necessità del docente, specie nel caso di un corso in cui la lettura integrale della *Commedia* è improponibile.

Salvatore Cappelletti, *Providence College*

Adriano Comollo. *Il dissenso religioso in Dante*. Firenze: Olschki, 1990. Pp. 153.

Contro "storicismo" e "strutturalismo", assai succintamente definiti nella breve introduzione, il lavoro di Comollo si dice ispirato ai "canoni classici . . . che vedono nella ricerca e messa in evidenza dei dati contenutistici una fase essenziale e insostituibile del lavoro critico" (10). Tra questi "dati contenutistici" in Dante, quello del "dissenso religioso" sarebbe centrale, in quanto da esso "tutti gli altri ricevono la ragion d'essere" (10).

Sulla base di queste premesse, l'autore passa a schizzare, nel primo capitolo, un "profilo dell'eresia ai tempi di Dante, 1250-1350", che è poi uno sbrigativo sommario dei "principali movimenti ereticali" dell'Europa medievale. Nessuna relazione viene abbozzata tra le diverse sette, o le diverse correnti di pensiero, e Dante; nessun accenno a problemi di fondo, come per esempio quello della relazione tra ideologia religiosa e scrittura.

Il secondo capitolo, "Influenze dirette: amici, maestri, educatori", in sette pagine tratta dei rapporti di Dante con Brunetto Latini, con Guido Cavalcanti e con le scuole religiose di S. Croce e di S. Maria Novella, senza alcun tentativo di far parlare i testi stessi di Dante.

Le undici pagine del terzo capitolo sono poi dedicate ai "sette secoli" in cui "l'autorità religiosa e la critica letteraria" possono aver "percepito l'esistenza di un dissenso in Dante" (40). Curioso e divertente è l'elenco dei passi della *Commedia* che secondo l'*Index auctorum et librorum prohibitorum*, fino al 1883, avrebbero dovuto essere espunti da ogni testo pubblicato.

"Appurata la presenza di [in?: i refusi sono numerosissimi, e di rilievo] Dante di un notevole grado di dissenso in materia di religione, come puntualmente deducibile dalle sanzioni 'disciplinari' adottate nei suoi confronti dalle autorità competenti" (53), l'autore passa, nel quarto capitolo, ad analizzare "il 'messaggio' religioso-profetico di Dante nell'interpretazione della critica lungo i secoli". Comollo trascorre a volo d'uccello sui primi commentatori e sulla critica successiva che privilegia gli aspetti retorici, per soffermarsi brevissimamente su Foscolo, Manselli, Nardi e infine su Singleton (e Mineo).

Il capitolo seguente è dedicato a "Il *topos* della corruzione della Chiesa nella *Commedia* e negli altri autori cattolici del tempo". L'autore elenca le note invettive, "evitando i luoghi dove l'interpretazione è controversa" (80), mentre gli autori cattolici del tempo, in stenografico assetto, sono S. Bernardo, S. Pier Damiani, e, per motivi non del tutto chiari, Gerhoh di Reichersberg.

Il sesto e ultimo capitolo, "La storia della Chiesa secondo Dante", è poi anche il solo in cui sia sviluppata la tesi dell'autore, che è la seguente: a differenza di S. Tommaso, ma come gli Spirituali (e come certe chiese americane contemporanee), Dante crede che la fine del mondo sia vicina. A questa conclusione l'autore aggancia il corollario che "il fatto che la fine, prospettata da Dante come vicina, non si sia poi verificata, pone seri dubbi sulla realtà della visione" (123). Dunque Dante non è né ortodosso, ma non è neanche profeta.

Giuliana Carugati, *St. John's University, New York*

Pasquale Sabbatino. *L'Eden della nuova poesia. Saggi sulla* Divina commedia. Firenze: Olschki, 1991. Pp. 230

Il libro si divide in cinque capitoli, ognuno dedicato a un canto della *Commedia*, con l'eccezione del secondo, riguardante gli episodi del paradiso terrestre, che spazia quindi lungo sei canti. Il primo capitolo si concentra sull'atteggiamento di Dante verso Paolo e Francesca. La "pietà" di Dante non va intesa come partecipazione alla

pena degli amanti ma piuttosto come la sua "presa di coscienza del suo personale stato di peccatore, compunzione e afflizione, scelta, infine, di superamento del male" (42). Nell'episodio di Francesca, Dante stigmatizza tanto il peccato per passione che "la letteratura cortese e stilnovistica, le quali, pur ispirate da una diversa concezione dell'amore, possono produrre uno stesso risultato" (42). A partire da questa pietà-pentimento "ha inizio il percorso dantesco verso la nuova poesia, volta a fondare una riforma dell'amore . . . e la vocazione poetica di Dante coinciderà sempre più con la vocazione profetica" (43).

Il secondo capitolo, riguardante *Purg.* 28-33, è il più importante nell'economia dell'opera e giustamente offre il titolo a tutto il volume. In esso Sabbatino sviluppa il tema accennato alla fine del primo capitolo e cioè in che cosa consista la "nuova" poesia di Dante. Prima di introdurci nel "sancta sanctorum" del suo lavoro critico, Sabbatino ci prepara, saggiamente, con un'ampia e ben documentata rassegna storico-esegetica sul *Purgatorio* e il paradiso terrestre, sulle fonti che Dante privilegia e su quanto lui stesso inventa. Dopo un'ulteriore tappa didascalica sul topos dell'Eden nella letteratura classica e sulla mappa dell'Eden dantesco, si giunge all'incontro tra Beatrice e Dante. Come già nella seconda parte della *Vita nuova*, Beatrice è qui presentata come *figura Christi*: "l'incontro . . . viene rappresentato figurativamente sul calco biblico dell'incontro di Cristo con la Chiesa" (100-01). Nel primo momento della reprimenda, Beatrice ricorda a Dante tutti i suoi tradimenti morali e artistici: "Beatrice si trova a svolgere il ruolo di storico della letteratura dantesca individuando il centro — la stessa Beatrice — e le forze centripete e centrifughe. . . . Il ritorno a Beatrice e la conquista di un centro morale . . . coincidono con una svolta poetica, una missione che proprio Beatrice, *figura Christi*, affida a Dante" (117;121). L'atto più notevole che avviene nel paradiso terrestre è pertanto "la liturgia per l'investitura del Poeta-Profeta" all'interno di un preciso e provvidenziale piano rigenerativo a favore dell'umanità intera (6).

Il terzo capitolo non presenta legami visibili con la tematica dei precedenti e si concentra sulla vicenda di Piccarda lungo due direttive, cioè il confronto delle leggende intorno al suo rapimento dal convento e la successiva "miracolosa" morte, e la casistica teologica (principalmente tomista) in merito ai voti non mantenuti.

Il capitolo quarto è dedicato a Giustiniano (*Par.* 6) con particolare attenzione alla funzione dell'impero e ai modi espressivi da Dante usati per dare spicco a questo imperatore eccezionale. Giustiniano impersona la concezione che Dante ha dell'imperatore, quale guida alla felicità terrena "per philosophica documenta", in perfetto accordo con quanto è scritto nella *Monarchia* (155-56). L'impero romano è pertanto voluto da Dio come parte del piano per la salvezza dell'umanità (in disaccordo con Agostino) ed è indipendente nella sua sfera (154). A Giustiniano, personaggio sommo, che racconta la storia dell'impero, argomento solenne, conviene solo lo stile alto, quello tragico, a cui Dante poeta giustamente ricorre.

Ma non solo all'estetica bensì anche all'etica bada Giustiniano. La sua arte del raccontare (letteratura) è viva e incisiva solo perché si ispira alla "viva giustizia" e riceve nutrimento da una salda teologia della storia, che sola può dare prospettiva ai singoli avvenimenti. È questa "un'occasione per Dante scrittore di sancire autorevolmente e incontestabilmente le regole per fare letteratura. . . . Da questo punto di vista il narratore Giustiniano offre un *exemplum* di ciò che è letteratura, nella quale 's'addua' linea estetica e linea etica, modo di dire e cose da dire" (178;185).

L'ultimo capitolo, il quinto, commenta vari episodi e scolii di *Par.* 23 (con accenni a canti contigui), con enfasi sulla missione profetica di Dante a pro della chiesa militante, drammaticamente degenerata. "La delega di S. Pietro a Dante, con solenne investitura, è un ambizioso riconoscimento della funzione sociale morale del Poeta, quale apostolo di verità" con severo richiamo ai detentori del potere religioso e civile. "Il poeta è il profeta dei nuovi tempi e il poema è sacro, cioè profezia, rivelazione. . . . Il 'sacrato poema' . . . finalmente mostra la sua identità di *exemplum* della nuova poesia, dominata dalla prospettiva divina . . ." (211; 112).

Opera di solida critica, questa di Sabbatino, che attinge le proprie suggestioni anzitutto dal testo poetico e non da teorie preconcette e continua lo scavo sul fertile solco tracciato da eminenti dantisti quali Nardi, Vallone e Petrocchi, che lui stesso riconosce suoi maestri (8). L'idea seminale di Dante-profeta, riproposta da Foscolo in età moderna, riceve qui ulteriore conferma e sviluppo, con l'ausilio di fini strumenti intertestuali, a contrastare validamente le pretensioni di certa critica che vorrebbe de-ideologizzare, "indebolire" Dante. I problemi esaminati sono di fondamentale importanza per comprendere le più profonde motivazioni, il nucleo di fondo della poesia dantesca. Perché Dante inscena la propria investitura poetica nel giardino sempre "nuovo" dell'Eden? Perché la riceve nella stessa ora in cui Adamo fu creato e Cristo morì? Perché si verifica intertestualità con il Genesi in questa nuova "genesi"? Perché Stazio e Virgilio lo accompagnano in questo passo? Perché a dare l'investitura è Beatrice, *figura Christi*? Nulla di casuale in Dante, e Sabbatino si pone e risponde a questi e altri quesiti con argomenti solidi e convincenti. L'immagine di Dante, chiaramente consapevole di iniziare una "nuova" poesia, in armonia con quella classica, ma con in più (molto di più) il suggello della rivelazione e la ricongiunzione con l'interrotta tradizione biblica, viene in questo volume egregiamente lumeggiata. L'importanza di tale tema è sottolineata da Sabbatino con riferimenti tratti da numerosi luoghi della *Commedia* e delle altre opere di Dante, puntualmente analizzati lungo i capitoli. Una venia si può forse trovare nel capitolo terzo, che non pare direttamente collegato alla tematica prescelta.

In conclusione, Sabbatino dimostra di padroneggiare con abilità ed eleganza gli argomenti propostisi. È particolarmente convincente nel dimostrare come la consapevolezza di una missione profetica da compiere sia l'ispirazione di base per la "nuova" poesia di Dante e la motivazione più forte che lo spinge ad affrontare e portare a compimento l'estenuante fatica del "sacrato poema".

Adriano Comollo, *Brigham Young University*

Marjorie O'Rourke Boyle. *Petrarch's Genius: Pentimento and Prophecy*. University of California Press, 1991. Pp. 216

This, to say the least, is a fascinating book, full of original insights into the nature of Petrarch's work and "genius," insights that may have been touched upon in works of earlier scholars, but are elaborated here in a most convincing manner. In many ways, its appearance was inevitable since the continuing dichotomy between Petrarch the poet and Petrarch the thinker, believer, and "citizen of the world" was untenable.

As a professional theologian, the author concentrates on what the book jacket calls "Petrarch's mission to develop a theological poetics."

The Introduction questions the manner in which modernist literary criticism has dismissed Petrarch's piety, especially in its interpretation of Petrarch's Italian poetry as irreligious on the basis of the sentiments expressed in the *Secretum*. For the author, "Petrarch's poetics is not modernist but humanist, an allegory of truth toward the purpose of virtue" (3). The arguments of Augustinus in the *Secretum* against Petrarch's dedication to poetry are those of a devil's advocate. The historical Augustine agreed with Petrarch's view that poetry does not impede but encourages the love of God. The notion that Petrarch's was a poetics of idolatry is irrational and irreligious. A detailed analysis of Petrarch's use of "idols" concludes that the concept did not necessarily contradict Christian guidelines. In his *De remediis* Reason argues that "images should not be enticements to the eyes but monuments to virtue, such as the statues erected in honor of Scipio Africanus, the liberator of Italy" (7). Art must service virtue. Petrarch's *idolo* was thus not an idolatrous parody of religion but a "humanist paragon of art." As a humanist he too developed a rhetorical theology that deserves understanding and appreciation. He never quit writing poetry because he was able to summon from various sources a theological alternative. He clearly asserted that he practiced "an art that was sacred by a genius divinely endowed." It is the purpose of this book to examine how Petrarch tried to accomplish this.

In Chapter 1 entitled "Hail, True Apollo!" the author defines a fundamental image in Petrarch's thought: the figure of Apollo. Petrarch's efforts to glorify Scipio in his *Africa* represented an attempt "to elicit patriotic spirit by a new humanist reconciliation of history, poetry, and philosophy." In his coronation oration he revived the classical equation of poetry with theology, actually exceeding and challenging Christian poetics. Poets, he stated, require "a certain inner and divinely given energy" which entitles them to be called "sacred in their own right." For Petrarch the poetic laurel indicates "the straight way to Heaven," even though in *Fam.* IV, 1 he acknowledges that other paths also may lead to salvation. But on the summit of Mt. Ventoux Petrarch too examined sanctity through interior vision. This in turn enabled him to encounter his "genius," a concept requiring the examination of a number of classical and Christian sources. In expressing great confidence in his genius as he pondered his *Africa*, Petrarch acknowledged "a complex convention" contrasting with the asceticism of Augustine and his brother. His poetic genius he attributes to heaven, and its bestower he calls Apollo. As "master of the arts and bestower of genius," Apollo had made the laurel his emblem of poetic accomplishment and of prophecy. Thus, on the one hand Petrarch transgressed classical piety which associated genius with Jupiter; on the other he affronted Christian piety when in the invocations of both the *Africa* and the *Rime* he identified Apollo with Christ. He thus affirmed the continuity of art and religion by conceiving of an Apolline Christ who likewise was the source of all wisdom and light, and who for the love of humanity joined himself to Mary just as Apollo desired to unite with Daphne. The poetic synthesis of Apollo and Christ represented for Petrarch the need to integrate the carnal and the spiritual as well as the identification of the civic with the prophetic whereby he sought the restoration of the empire and the return of the papacy to Rome.

Chapter 2, entitled "The Sylvan Citizen," opens with a discussion of the manner

in which Petrarch had adopted the Virgilian concept of *vates*, which viewed the poet as a leader, educator, and prophet It was because of that concept that in Christian times Virgil was elevated to the status of the canonical prophets of scripture, and was even accorded the honor of being included in the medieval design of the tree of Jesse. This concept of a prophetic Virgil informed the frontispiece of Petrarch's famous Ambrosian Virgil. In a fascinating analysis of the frontispiece, the author shows how the laurel at which Virgil gazes is a symbol of Christ and his cross, how the other two trees reflect the two crosses of the two thieves executed with Christ, and how the laurel that wreathes Virgil's head is a prophecy of the crown of thorns. All of this was to become an integral part of Petrarch's poetics, especially, of course, his Apolline pursuit of Laura as unattainable poetic truth. The search for such truth was best carried out in a sylvan setting where, like Apollo, the poet could contemplate its beauty under a laurel tree which shelters the poet from harm. For Petrarch the laurel was also a "holy" tree which, like the tree of life, was an emblem of the fertility of his invention. "[Laura] was a symbolic tree of life that engrafted to it the fertile Carmenta, who had engendered the first settler of Rome, and the fertile Cybele, who had saved the city from foreign conquest. By their inspiration Petrarch hoped to populate and protect Rome once again" (63). The chapter also develops several novel connections with biblical imagery, such as the similarity between the bonds that chained Petrarch to Laura's hair and the metaphor used in the Song of Solomon. A further connection is made with the *Africa* to show how the poet's entanglement in Laura's hair symbolized the conception of the epic that would express Petrarch's natal genius and win him the laurel. Identification of the strong ties to Socratic and Platonic ideas of madness and prophecy are similarly insightful, as are the connections to Christian writers. Ultimately we are shown how Petrarch viewed the laurel not only as a symbol of virtue inspired by poetry, but even of prophecy as reflected in the tree symbols of Joachim of Fiore and his prophecies of a new Babylonian captivity for Rome, which were in turn based on Ezekiel's experience of the Babylonian Captivity of Israel. Petrarch in effect imagined himself to be Ezekiel revived and a captive in the new Babylon prophesying the ultimate triumph of the new Jerusalem.

Chapter 3 is entitled "The Babylonian Captive," and is once again a highly original analysis, this time of Petrarch's view of the Roman church in exile. His coronation in 1341 actually was intended to rival that of the pope as Petrarch placed his poetic crown on the altar of the See of Peter, which had been abandoned by the pope who dwelled in a "Babylonian captivity" in Avignon. This "captivity" (1305-78) was the event that had inspired Petrarch with a lifelong vatic drive to restore the papacy to Rome for the pacification of Italy. Throughout its earlier period Petrarch, in both verse and prose, appealed to the pope in biblical terms, but toward the end he appealed in the name of Christ as "the sun of righteousness," an Apolline Christ who "wills . . . to recall his Church . . . to its ancient and proper seat . . ." (77). Like the oracles of old, Petrarch spoke the divine will. His sincere patriotism "imagined an Italy purged of strife and of vice and reunited under the Roman aegis" (77). His confidence in Cola di Rienzo prompted him to hail him as a liberator in the very image of Scipio, while his dedication to Rome prompted him to consider it not only a secular capital but a sacred site. Similarly, he used the yokes, chains, and nets of love binding him to Laura as symbols of the captivity of an entire people, and his exile

from her as a conceit for the exile of the papacy from Rome. Even his title, *Scattered Rhymes*, implied a summons to dispersed citizens. All this in turn reflected his vatic vocation as he pronounced doom against the new Babylon, the Avignon papacy that was obstructing his ideal of an Italy at peace. His prototype for his prophetic protest was in the apocalyptic literature of the priest and prophet, Ezekiel, with its metaphor of the harlot. He also used the whore of Revelation to excoriate the manner in which the papacy was fornicating with foreign alliances and alien religions. He was convinced that "only its repentant return to Rome could absolve its sin and restore its integrity" (86). Of Petrarch's prophecies, those found in his poem 323 were the most dramatic. The many allegorical images presaging the death of Laura were but a remarkable imitation of the oracles of Ezekiel on the Babylonian Captivity, symbolizing the destruction of the Roman Church in its repetition of Israel's political exile. The political-religious analysis of the entire canzone is highly original and perceptive.

In Chapter 4, entitled "Wounded Lovers," the author ties Petrarch's political and religious ideals with his poetic goals. "The ruin of Petrarch's political ideal was the ruin of his poetic inspiration. . . . As with the prophet Ezekiel, his personal tragedy was indivisible from the national fate" (113). The allegories of poem 323 symbolized the failure of his poetry to incite virtue. For him Laura was "all that Art, Wit (genius) and Nature and Heaven can do in this life." At a certain point, however, he had to confess that "Neither my wit (genius) nor my tongue can equal the truth," for no human genius could display the honor, piety, and virtue of poetry. (196). His situation reflected Apollo's foiled designs on Daphne. Proclaiming his prophetic vocation in poem 206, Petrarch indicated his preference for the Old Testament Rachel over Leah, and his desire to seek the beatific vision of God by ascending on the chariot of Elijah whom he considered the model of the solitary prophet as well as an Apollo figure. He hoped to play the roles not only of these two prophets but of a more contemporary one — St. Francis of Assisi, whose birth, like Laura's, he celebrated as the rising of a new sun and whose passion for prophecy, poverty, and poetry attracted him immensely. Along with Laura, Francis became an exemplar for Petrarch's poetic inspiration. In his search for the laurel he had entered a wood from which he exited limping and lamenting "the wounds I received in that wood thick with thorns" [poem 1]. As a result, he felt compelled to turn to the Apolline Christ whose "sun" could vanquish his "strange shadow" (130). The imagery of wound and thorn, sun and shade, converged in Christ. "Ultimately it was to heal the wounded Italian people that Petrarch sustained his own amorous wounds, in poetic imitation of the crucified Christ" (131). Even the *Africa*, which was intended to inspire Italy's repentance through self-knowledge of its past glory, probed a mass of wounds as sustained by the Scipios. In each case one hears echoes of Christ's passion. In the same way, the date of the poet's enamourment (Good Friday) and of the death of his beloved, his image of his pilgrimage for the veneration of the Veronica which resembled his endless search for a glimpse of the true poetic form he desired, and his struggle for personal and poetic perfection, which he depicted so often in imagery recalling Christ struggling up Calvary, all provide evidence for the statement that "it was with the very passion and death of Christ that Petrarch associated his own suffering as a poet and finally the ruin of his aspiration" (136). The analysis of Laura's burial in a Franciscan convent, the lovers' meeting in the Church of St. Clare,

the association of St. Clare with the shining sun and hence St. Francis, Apollo and prophecy, the wounds of love which became real when St. Francis experienced the stigmata, the dedication of the Franciscans and St. Clare to Christ's wounds, and even the fact that St. Clare's portrait had been painted by Simone Martini, the very artist who had portrayed Petrarch's Laura, provide an abundance of further evidence of the theological sub-text underlying Petrarch's poetry. Further interconnected details include the little-known event of the sale of Avignon to the Church by queen Joanna of Naples at the very moment of the plague that killed Laura, the resulting death of Petrarch's cherished ideal of Roman restoration and Italian peace, his deep disappointment with the government of Naples following the death of King Robert, and finally the last poem of the *Rime* to the Virgin whose luminous imagery reflected the Apocalyptic woman of the Bible. The *Rime sparse*, which started with an invocation to Apollo, thus end appropriately with a similar invocation to the Virgin. Just as Christ had joined himself to Mary, and Apollo tried to unite with Daphne, so did the poet seek Christ in his holy wounds through the Virgin.

The short Epilogue traces how Protestant fundamentalism caused theologians to abandon Petrarch to historians and literary critics who proclaimed him the herald of modernity. "The secularization of Petrarch depreciated and dismissed his assertion of divine inspiration and prophetic vocation" (153). As a Virgil and Ezekiel revived, as a worthy bearer of the name of St. Francis, and as a devotee of a new Apollo, Petrarch espoused an ideal and a god which he felt (wrongly) had badly failed: the restoration of the papacy to Rome. He was like Ezekiel "the poet of love songs gossiped about at city walls and household doors but spurned for his holy counsel" (156). Nevertheless, he felt strongly enough that his divinely inspired genius would allow him to ascend a Parnassus whose peak at least touched the Christian heaven.

There is little doubt that this book fills a serious lacuna in Petrarch scholarship. The dichotomy between the Italian and the Latin Petrarch has only served to diminish his stature. The recent increase in interest in his Latin works has begun to provide new insights into his intellectual concerns and into the depth of his Christian faith. The manner in which this book links his political and religious ideals with his poetic goals is a good example of this. The "theological" analysis of poem 323, the linkages with St. Francis and with St. Clare, the analogies with Ezekiel, and the spiritual connection between the opening and closing moments of the *Rime sparse* are truly striking. There are of course a few questionable conclusions, such as the title, *Rime sparse*, implying a summons to citizens dispersed by the "Babylonian Captivity," or the role played by several ancient deities in Petrarch's view of the laurel, but there is little question that the course of future Petrarch scholarship will be strongly influenced by the findings of this book.

Aldo S. Bernardo, *SUNY at Binghamton*

Steven Grossvogel. *Ambiguity and Allusion in Boccaccio's* Filocolo. Biblioteca dell'"Archivium Romanicum, ser. 1, 248. Firenze: Olschki, 1992. Pp. 254.

Grossvogel's book-length study on the *Filocolo* manifests the growing interest in what used to be called Boccaccio's "opere minori." Defending this long early work of

Boccaccio's from previous scholars' criticisms, he argues that "the apparent lack of unity of form, style, and narrative artistry does not necessarily preclude a thematic unity of content and meaning" (12). The themes of the work, and the ways in which they interconnect different parts of the narrative, are discussed in a series of topical chapters. The first two take on "external" influences on the action: fate, fortune, and providence (especially in books 1 and 5); and astrology (especially in books 2 and 4). A third deals with the "internal" influences of love, reason, and the appetites (especially in book 2). The fourth deals with issues of legality and justice raised in particular by Biancifiore's trial (Boccaccio had been studying law, and the characters use specific legal phrases). A fifth chapter is then devoted to an analysis of the climactic scenes of book 4. The final chapter discusses relations between analogous narratives in the *Filocolo* and in the *Decameron*, not only 10.4 and 5 and the "quistioni d'amore" but also 5.6 and the whole *Filocolo*.

The double nouns in Grossvogel's title suggestively connect his work to two explicitly acknowledged lines of approach: Mazzotta and Marcus (Ambiguity), and Hollander, Kirkham, and Smarr (Allusion). The theme of ambiguous meanings and moral judgments persists throughout the volume along with a sense that matters which remain unresolved from the human perspective nonetheless have an absolute meaning and end from the perspective of divine providence. Grossvogel traces with frequent references the "Boethian and Thomistic philosophies at work throughout the *Filocolo*" (160), as well as Boccaccio's uses of intertextual reference to the epics of Vergil and Lucan. The question of the protagonists' victimization or complicity in the causes of their troubles, and more abstractly of the relations between free will and providential design, receive much attention throughout the study, as Grossvogel demonstrates how the characters' desires are fulfilled only when they have been brought into alignment with providence.

The theme of ambiguity provides a connective thread among these chapters: the "unstable and ambiguous" natures of language and of desire; the ambiguous relationship between desire and reasoning; the ambiguously comic or tragic nature of the lovers' conduct; the ambiguous presence of the gods as astrological influences, psychological forces, and literal personages; the ambiguous moral evaluations of Florio as virtuous or driven by passions, faithful or deceitful, defending justice or breaking the law; the ambiguous value of a love leading potentially in good or evil directions; and the ambiguity of human and superhuman causes converging to form the events of the story.

There are many useful and intriguing observations here, including: the connections among events forged by repeated astrological moments; the flawed moral and legal character of Florio's actions as well as of Felice's; the characters' own attempts — as well as the author's — to articulate their identities along classical models; some remarkably negative associations with Aeneas (identified with Satan in book 1); and the relation of the analogous tales here and in the *Decameron* not only to each other but also to their different contexts. Grossvogel suggests that Boccaccio tried to reconstruct pagan law by taking the combination of Roman and feudal law and subtracting all Christian references. This would accord with Boccaccio's attempts, mapped by McGregor, at reconstructing classical religion and architecture. Grossvogel also provides much evidence to support the thesis that this romance was not so ill-structured as critics have claimed but rather more carefully and purposefully

composed. The parallels pointed out between books 2 and 4 are persuasive and further support Kirkham's previous suggestions of a symmetrical structure extending beyond the "quistioni d'amore" in Fiammetta's garden.

Not only is the *Decameron* notorious for generating conflicting interpretations, but even the earlier works, although seemingly simpler in some ways, can evoke disagreements over the interpretation of particular details. Grossvogel argues against Smarr that Boccaccio is not trying to "save" the pleasures of "amor per diretto" by allowing them to lead to Christian faith but rather views them as a "stumbling block" which must be overcome and renounced. Thus he rejects Fiammetta's triple categories, with "amor per diletto" in the ambiguous middle, in order to follow more closely Hollander's (also Augustine's and Boethius's) double loves. He tends in chapter three to take Andreas's book rather too seriously, from my view, as the authority on the rules of love, and to suggest that Boccaccio is intentionally "taking issue" with Andreas when they disagree. I would have preferred to see at least some reference to the humor of Andreas's work, and to the discrepancy among his "laws" — possibly part of that humor — between rules for conduct (e.g., avoid revealing the identity of your beloved) and what one might call "laws of nature" (e.g., a new love drives out the old). I would also have liked to see more evidence for the repeated claim that Thebes is associated with libidinous passion; my memory links it more strongly with the irascibile than with the concupiscible. My reading of Menodon's tale also differs from the one offered here. Grossvogel follows Kaske's suggestion that the husband is "one step ahead of his wife" and responsible for cleverly rescuing her from her promise to the would-be lover Tarolfo. But the husband asked her to go "copertamente," whereas Tarolfo was confounded by her appearing in daylight with companions. Perhaps the *Filocolo* version of this story already contains *in nuce* the role of the wife in Emilia's version of this tale. Furthermore I would neither equate the wife's desire to keep her own promise with a desire "to avoid displeasing . . . Tarolfo" nor Tarolfo's act of liberality with the cessation of his original desire. Thus Grossvogel's conclusion to this tale, that "desire and fear . . . disappear when all the constraints which nurtured them are removed" (211), seems to me unfounded. But these are arguments concerning specific details in a generally sound and thoughtful study.

Janet Smarr, *The University of Illinois, Urbana*

Konrad Eisenbichler, ed. *Crossing the Boundaries: Christian Piety and the Arts in Italian Medieval and Renaissance Confraternities.* Early Drama, Art and Music Monograph Series 15. Kalamazoo, Michigan: Medieval Institute Publications/Western Michigan University, 1991. Pp. 274 + 41 illus.

In order to appreciate the richness of the Renaissance's cultural fibre, it is important that this age be perceived not as a monolithic ideal, but rather as something which is characterized by the intellectual and artistic pluralism that gave rise to it. It would follow that an interdisciplinary approach to the Renaissance could yield more

interesting results than an approach which limits itself to isolated *minutiae*. *Crossing the Boundaries* is informed by a multi-disciplinary attitude to the field of Renaissance studies, and it focuses on uncovering the multi-layered social and cultural reality of the period as far as Italian confraternities are concerned.

As the editor points out in the introduction, the municipal dimension of any Italian city during the end of the Middle Ages and the Renaissance is unintelligible without a basic understanding of the role played by the confraternities. Yet previous scholarship has ignored their function in both society as well as in the cultural and intellectual domains. The intent of *Crossing the Boundaries* is that of beginning to rectify such an undesirable *status quo* of scholarship. The twelve essays that make up the collection span the vast horizon of socio-cultural life in Italy during the medieval and Renaissance periods.

Barbara Wisch argues that some confraternity art was indeed trend-setting and provides the Confraternity of the Gonfalone at Rome and its iconography of the Flagellation of Christ (1573) as an example. Jean S. Weisz analyzes the rituals of the S. Giovanni Decollato Confraternity at Rome, while Ellen Schiferl studies the contracts between confraternities and artists with the intent of showing how the confraternities advertised their image through commissioned art. Ludovica Sebregondi deals with the more marginal arts, specifically the *ephemera*, that were a daily component of confraternity life. Jonathan Glixon's research on music and the confraternities brings to light a newly discovered manuscript as well as indicating the notable extent to which confraternities were at the leading edge of musical developments. Edmond Strainchamps's essay considers the confraternity of the Archangel Raphael and its ties with Marco da Gagliano who was *maestro di cappella* at the Medicean court.

Olga Pugliese uncovers a convincing link between the ethical and social behaviour encouraged by the confraternity of the Buonomini di San Martino at Florence and the socio-ethical guidelines provided by works such as Machiavelli's *The Prince*, Guicciardini's *Ricordi*, or Castiglione's *The Courtier*. The character of confraternal piety specifically as far as death is concerned is the topic of Nicholas Terpstra's contribution.

A trio of essays look at the contributions of confraternities to the field of drama: Cyrilla Barr is interested in the transition from the *lauda lirica* to the *lauda drammatica* in the context of the *disciplinati* services; Kathleen Falvey focuses upon the *conforterie*, the confraternities which dedicated their activities to the comforting and the burial of the condemned; Nerida Newbigin analyzes the celebratory eating of the Sant'Agnese and Spirito Santo confraternities.

The volume is graced with a series of illustrations that provide a visual reference for the topic areas covered in the essays. Precisely because of both its cultural breadth and of its multi-disciplinary approach (all of which adds up to a wealth of information) *Crossing the Boundaries* is a most welcome addition to the Renaissance specialist's bookshelf.

Paul Colilli, *Laurentian University*

Marsilio Ficino. *Lettere. I. Epistolarum familiarium liber I.* Ed. Sebastiano Gentile. Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento. Firenze: Leo S. Olschki, 1990. Pp. CCXIX + 322. Lire 145,000.

Parallel to its edition of the letters of Lorenzo de' Medici, Poggio Bracciolini, and Francesco Barbaro, the Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento has begun to publish a critical edition of the letters of the great Platonist Marsilio Ficino (1433-99). Together with Arthur Field's *The Origins of the Platonic Academy of Florence* (Princeton, 1988) and James Hankins' *Plato in the Italian Renaissance* (Leiden, 1990), Gentile's edition signals a veritable *rinascita* of Platonic studies half a millennium after its Ficinian flowering.

As in the edition of Poggio's letters, begun early in this century by Ernst Walser and recently completed by Helene Harth, this volume represents the work of several generations of scholars. Indeed, five hundred years later, the history of this edition offers some curious parallels to the events of Ficino's lifetime. In the preface to his 1490 edition of Plotinus, Ficino traced the rebirth of Platonic studies back half a century to the 1439 Florentine encounter of Cosimo de' Medici and the Byzantine scholar Gemistus Pletho. Similarly, this 1990 edition of Ficino's letters dates back to the late 1930s, when a critical edition was planned following the publication of Paul Oskar Kristeller's *Supplementum ficinianum*. It is unclear how far one should press the parallel between Pletho and Kristeller — both erudite foreigners who sought refuge in Florence when menaced by political catastrophes at home — but the cultural cross-fertilization continues to benefit humanistic studies in centers like the Villa I Tatti. The nascent Ficino project was abandoned when Kristeller left Italy for America, but in 1980 Alessandro Perosa passed the collected materials to his student Sebastiano Gentile, and the fruits of this scholarly enterprise are now appearing, fifty years after its conception.

During his lifetime, Ficino assembled twelve books of his correspondence, letters dating from 1457 to 1494 which he first published in Venice in 1495. The present edition publishes the first book in the order established by Ficino himself, and includes letters from 1457 to 1475. As editor of this projected series of Herculean proportions, Gentile offers much more than a simple critical apparatus. Nearly half of the volume's 600 pages are devoted to five introductory essays which supplement the usual indexes of names and manuscripts. The first and third of these essays — "L'epistole e l'opera del Ficino," and "Formazione e storia dell'epistolario" — are valuable historical essays on the background to Ficino's letters. The second, fourth, and fifth — "Descrizione dei manoscritti e delle stampe," "Storia del testo del I libro," and "Criteri di edizione" — offer a codicological survey of the textual sources and a philological analysis of the problems they present.

Of these exhaustive essays, the general reader will probably find the first essay most interesting for its survey of Ficino's Platonism in the larger political and cultural context of Medici Florence. Indeed, Gentile's essay offers a useful complement to the detailed intellectual biography given by Hankins. Taking as his point of departure the encounter of Cosimo de' Medici and Gemistus Pletho, Gentile traces Ficino's debts to the latter's brand of Platonism, explores the astrological "confirmation" of Ficino's mission by comet sightings in 1433 and 1456, and describes the difficult transition of Platonist patronage from the earnest and elderly

Cosimo to the young Lorenzo, who came to power as a rakish Prince Hal to be won over to serious concerns.

Describing the genesis and diaspora of Ficino's letters, the third essay provides a fascinating glimpse into the study of one of the Quattrocento's most influential humanists. Gentile traces Ficino's plans to collect his letters for publication, and describes in detail the manner in which he and his scribes assembled and revised a central core of letter drafts, often reworking a single epistle for several different occasions and expunging compromising political references. One looks forward with special interest to the edition of Books 5 and 6, for which the original "archetype" of epistolary material survives in Florence, National Library, Magl. VIII 1441. The only *desideratum* in Gentile's apparatus is a biographical glossary of Ficino's correspondents, but English readers may consult the one provided in *The Letters of Marsilio Ficino* (London, 1975-).

Having sampled this rich appetizer, the reader may in fact find the main course a bit meager, for Ficino's letters convey little of the flavor of life in Quattrocento Florence. Reminiscent of Seneca's *Letters to Lucilius*, Ficino's letters generally consists of brief philosophical homilies, to which the author has prefixed caption-like titles. Yet compared to Seneca's pointed style, Ficino writes more syllogistically, and his Latin is permeated by late coinages which reveal the mediation of Church Fathers and scholastic theologians. Indeed, he often echoes the confessional raptures of St. Augustine (witness Epistle 4 with its dialogue between God and the soul), thus paying tribute to the most celebrated Christian converted by Platonic "theology." In this regard, an exchange of letters between Ficino and Lorenzo — Epistles 22-28, dating from early 1473 — offers a striking contrast between the impassioned homilies of the philosopher and the orotund formality of the young Medici ruler. At times, the Senecan preciosity becomes almost cloying, as in the consolatory Epistle 97, addressed to the Venetian patrician Bernardo Bembo: "Dic age, Bernardo, si licet, quid in amici obitu luges, mortemne an mortuum? Si mortem, luge Bernarde, tuam. . . . Si mortuum, malumne an bonum? Si malus erat, bonum tibi est familiarem eiusmodi amisisse, bonis vero tuis dolere non debes; si bonus fuit . . . bonum certe illi est seorsum a continua morte corporis vivere, tantis autem amici bonis videre non decet."

Besides its central philosophical dimension, Ficino's collection also bears witness to his prominent social connections (as in Cicero's *Familiares*) by including single letters addressed to the philosopher by such luminaries as Cardinal Bessarion, Carlo Marsuppini, and Cosimo de' Medici, as well as a number of epistolary exchanges with the young Lorenzo. Yet the eye of the author on posterity has generally eliminated the political and financial *realia* so abundant in Cicero. Thus, in his Epistle 29 to Giovanni Cavalcanti, Ficino summarizes the 1483 Florentine political scene in the opaque words "tractantur gravia." Since Ficino is often more concerned with literary and philosophical issues than with politics, the reader will profit greatly from Gentile's numerous, concise glosses on the dense literary allusions, which range from the Bible to Bessarion. (A rare instance of editorial fallibility occurs in a note on Epistle 45, in which Ficino cites Latin verses concerning the Spartan king Lycurgus. The translator is not Matteo Palmieri, but Francesco Filelfo, who used the passage to introduce his 1432 Latin version of Xenophon's *Spartan Constitution*.)

As a philosopher, Ficino obviously intended to give his readers the greatest pleasure and profit in his doctrinal epistles. Book 1 includes the celebrated Epistle 6 to Pellegrino Agli, "De divino furore" ("On Divine Madness"), which enjoyed a wide circulation separately in manuscript in both Latin and in an anonymous Italian translation. Other Ficinian disquisitions of general interest include Epistle 51 to Giovanni Cavalcanti, a theory of friendship; Epistle 92 to Antonio Canigiani, a comparison between music and medicine; Epistle 95 to Lorenzo de' Medici, a theory of law and justice; Epistle 115 to Lorenzo, a discussion of happiness; and Epistle 123 to Bernardo Bembo, a series of brief encomia of philosophy under different rubrics.

Some of the letters reflect specific situations, as in the interesting series (Epistles 80-84) dating from Ficino's serious illness in August, 1474. Epistle 80 to Francesco Marescalchi recounts a Marian miracle experienced by the author's physician father; Epistle 81 to Tommaso Valori lauds the science of medicine; and Epistles 82 and 84 offer an exchange with Lorenzo on husbanding one's time. But here too the philosophical dimension overshadows the political, and most readers would scarcely understand Ficino's vague complaints about adulators in Epistle 82. Fortunately, Gentile's annotation compensates for Ficino's own editorial reticence. Concerning this letter in his introduction (pp. LVI-LVII), Gentile points to Luigi Pulci as Ficino's detractor, and his apparatus to Epistles 113 and 114 (both titled "Contra mendaces et impios detractores") shows how Ficino later expunged references to Luigi Pulci and his brother Bernardo.

To conclude, this series of Ficino's letters has begun with an exemplary volume, which readers will consult as much for Gentile's *Supplementum ficinianum* as for the epistles of the philosopher's first book.

David Marsh, *Rutgers University*

Diana Robin. *Filelfo in Milan: Writings 1451-1477.* Princeton: Princeton UP, 1991. Pp. xv + 269.

In traditional discussions of Renaissance Humanism, Francesco Filelfo has been a favorite whipping-boy. V. Rossi, for example, condemned his "impudente pieghevolezza di carattere e . . . ciarlatanesca prosopopea"; J. E. Sandys dismissed him thus: "He combined the accomplishments of a scholar with the insidiousness and the brutality of a brigand." The venality and self-importance of Humanism at its worst has long seemed embodied in Filelfo. A few years ago in the *Renaissance Quarterly* (1983), Diana Robin proposed a reassessment of her subject's character. Perhaps the principal virtue of her present book is the thoroughly convincing way in which she makes Filelfo a far more interesting writer than he seemed previously.

The main reason for the traditional estimation of Filelfo was simple: he was barely read. Likewise, the antidote is obvious: print his texts. Nevertheless, Robin's book is not simply an anthology, because of the need to put Filelfo's writings in biographical, social and literary context. Hence the book's organization. Each of the five chapters provides that context and an interpretation of one of Filelfo's works, with abundant quotation. To each chapter there corresponds an appendix with the

relevant texts or synopses. Because nearly all the texts have previously existed only in manuscript or early printed editions, the usefulness of the appendices alone should be obvious. But the structure of the whole book and its ongoing argument supply further illumination.

Each of the chapters bears a brief title which encapsulates in an image (with varying degrees of success) the text and the period of Filelfo's career discussed there. Chapter 1, "The Scar," introduces us to the mammoth autobiographical project of Filelfo's *Epistolae familiares*. Robin focuses on how the letters of Books 1-3 construct various versions of the patron-client relationship. Particularly revealing is an example of "self-fashioning" which gives the chapter its title. In 1433 Filelfo was attacked and wounded in Florence by an assailant hired by the Medici, with whom the humanist was on increasingly bad terms. Robin compares accounts of the assault in contemporary legal documents, in a letter Filelfo wrote soon afterwards but did not publish in his *Epistolae*, and in a polished letter to Enea Silvio Piccolomini written six years later, which Filelfo did publish as his "official" version of the experience (printed in an appendix). She sees the elaboration of that version as a "guiding paradigm" (21) for her study of patronage in the *Epistolae*. Subsequently, Robin examines three representative relationships in the letters: with Leonardo Giustiniani (a Venetian patrician patron), Giovanni Aurispa ("antimodel, colleague, confidante, foil" 30), and Ambrogio Traversari (where we see the degeneration of a relationship with an ally of the Medici).

Chapter 2, "Rape," is perhaps the most interesting, because it performs the most dramatic feat of rehabilitation with the text in question, Filelfo's unfinished epic *Sforziad*. The poem has traditionally been considered an abject panegyric of Francesco Sforza, and the poet's notorious offer of inclusion in his poem and thus of immortality for a price has been ironically contrasted with the fact that the *Sforziad* has never been printed. Irony there is in the poem's fate, but it lies rather in the unjust neglect suffered by what is far more than courtly flattery in hexameters. Robin discusses Book 3, which is printed in its entirety as an appendix. The subject there is one of the uglier episodes of Italian warfare in the Quattrocento, the siege and sack of Piacenza by Sforza, winning the rebellious city back under the sway of Milan. Robin compares Filelfo's account to those of Milanese propagandists and succeeds in showing the poet's relative independence. He dwells on the atrocities which followed victory, particularly the prolonged and systematic rape of Piacenza's female population. His treatment of Sforza, nominally the hero, is nuanced and not lacking in irony.

The five books of Filelfo's *Odae* are the subject of Chapter 3, "Hunger." The poems which are particularly discussed and printed in the appendix (1.10, 2.2, 2.3, 3.4, 4.5, 4.7) have two main themes. The odes of Book 4 are chiefly about the plague of 1451 and how it affected the poet. Odes 4.5 and 4.7 pursue the self-portrait also developed in Filelfo's letters. On the other hand, Books 1-3 comment satirically on the short-lived Ambrosian republic in Milan. Between 1447 and 1450, that is between the death of the last Visconti and the beginning of Francesco Sforza's rule, Milan had a freely elected government. The experiment failed in a time of civil war and famine, but Filelfo's violent literary opposition is based on a preference in principle of monarchy over democracy. One significant example he gives of the incompetence of popular rule is the inability of the republic to deal with a grain

shortage. That this is a matter of more than abdominal interest to the poet can be seen for example in Ode 1.10, which concerns "the connections between physical well-being and artistic creativity" (94).

Chapters 1-3 have a certain thematic unity in presenting various aspects of the patron-client relationship. In Filelfo's letters we see that relationship on the personal level, where there is an exchange of praise for material support. The theme of *Sforziad* 3 is "the violence of clientage at the city-state level" (68). And the anti-republican polemic of the *Odes* considers the same dynamic within the state, deciding that monarchy lends the most favorable setting to relations of clientage — the prince can at least give his subjects bread. The final two chapters are less satisfying, although they provide helpful readings of important works. In discussing *Psychagogia* and *De morali disciplina*, Robin remains within the world of traditional philosophical discourse, giving valuable information on structure and sources, but not connecting these works with material reality as she did in the earlier chapters. (That is, she introduces the conjuncture of dedication etc. within which Filelfo wrote both works, but does not investigate its presence in the texts themselves.) Surely clientage is not irrelevant to a metaphysical treatise, although it may be harder to elucidate than in a epic poem.

Psychagogia is the name Filelfo gave to his Greek poetry, 44 poems in elegiac couplets and Sapphics which he finished in 1465 and gathered into three books. Some of these poems were printed by Emile Legrand in the late nineteenth century; Robin gives synopses of all in an appendix and provides text, translation and commentary for two of them in Chapter 4, "Levity." Both poems, addressed respectively to Palla Strozzi and Donato Acciaiuoli, are philosophical poems, and turn out to be tissues of commonplaces. They have an especially strong debt to Plato. The same may be said for *De morali disciplina*, Filelfo's most ambitious philosophical work. This treatise, abandoned after 1475 with only three books completed, has a place in the mid-Quattrocento debate in Cardinal Bessarion's circle concerning Plato and Aristotle. Filelfo attempts to reconcile the two philosophers, but what is more interesting is the "decidedly non-Christian outlook" (150) of his work. In her consideration of Book 1 (printed as an appendix), where Filelfo lays the foundations for his ethics, Robin shows his eclecticism. He draws not only on Plato and Aristotle, but also on Cicero, Augustine, Aquinas and the Neoplatonists. His work may be set between Bessarion's *In calumniatorem Platonis* and Ficino's *Theologia platonica*. In fact, Robin makes a significant contribution to the history of pre-Ficino uses of Plato and Neoplatonism, noting the dedication to Lorenzo de' Medici.

If Filelfo's career seems to come full circle, from his early residence in Florence to his return there shortly before his death in 1481, there is also a paradoxical trajectory from the early enmity with Cosimo il Vecchio, which almost cost him his life, to the invitation from Cosimo's grandson, which brought the humanist back. It is a paradox characteristic of Quattrocento patronage and the social situation of Humanism, and a paradox which is illuminated by Diana Robin's admirable book. She shows us that Renaissance Humanism must be understood through consideration of the *literary* significance of patronage.

Stephen Murphy, *Wake Forest University*

Denise Alexandre-Gras. *L'héroisme chevaleresque dans le* Roland Amoureux *de Boiardo.* Saint-Etienne: Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1988.

L'opera della studiosa Denise Alexandre-Gras non è certo una sopresa per gli appassionati di critica boiardesca: questo monumentale studio che, in Francia, dovrebbe corrispondere alla "dissertation" che corona il dottorato di ricerca delle università americane era annunciato da tempo. Alexandre-Gras aveva infatti già pubblicato un'opera molto apprezzata sul Boiardo lirico (*Le Canzoniere de Boiardo: Du pétrarchisme à l'inspiration personelle*, 1980) e vari studi (*Le conteur et son public dans le Roland amoureux de Boiardo, ou le jeux de la réalite et de la fiction* 1978; *La métamorphose dans le Roland amoureux de Boiardo*, 1981 e *Tre figure boiardesche di eroe saraceno: Ferraguto, Agricane Rodamonte,* 1983) che hanno preparato l'opera maggiore qui recensita.

Il libro s'impernia sul quesito fondamentale della personalità letteraria sfuggente ed ambivalente del Boiardo: "Boiardo est-il, en somme, le 'primitif' que prétendait Croce, le néo-gothique qu'une critique plus récente a cru déceler? Ou bien est-il un humaniste en accord avec les courants de pensée les plus modernes de son epoque?" (5). La studiosa scarta a priori la soluzione, forse più sbrigativa, di analizzare le opere minori del Boiardo, già ampiamente trattate, e ritiene sia giusto affrontare sistematicamente e frontalmente il poema, l'*Innamorato*, a cui la critica non ha finora consacrato un'attenzione sufficiente (56). Poiché risulterebbe troppo conplicato ricercare i punti d'interesse critico nei 35.432 versi dell'*Innamorato,* Alexandre-Gras dirige il suo esame verso lo studio dell'eroismo, dato che in definitiva l'esaltazione dell'eroe è il tema essenziale del poema. In questo la studiosa francese trova sostenitori nel critico letterario George Weise e nello storico dell'arte André Chastel.

Denise Alexandre-Gras procede nell'analisi del poema boiardesco su un duplice binario: da una parte riallacciando l'opera al genere letterario preesistente, che è il romanzo cavalleresco medievale, dall'altra situando l'*Innamorato* in seno alle correnti d'idee umanistiche che coinvolgono un secolo pieno di cambiamenti. Nel far questo Alexandre-Gras rende esplicite le sue preferenze verso un gruppo di critici tra cui ricordiamo Pio Rajna, che ebbe per primo l'intuizione, quasi un secolo fa, del formidabile impatto culturale che, a partire dalla *Chanson de Roland*, si abbatté sui grandi romanzi cavallereschi italiani e sul *Don Chisciotte*, poi vogliamo ricordare Giovanni Ponte, Antonio Franceschetti e Ferruccio Ulivi che hanno risolutamente rifiutato, per Boiardo, l'epiteto di primitivo o tardo gotico e hanno intravisto nella sua opera maggiore un nuovo spirito interpretativo di una vita distaccata dagli ideali del Medio Evo, pur avendo l'aria di ripercorrerne l'eredità più vistosa (12).

L'opera della Denise Alexandre-Gras si divide in tre parti, che rappresentano tre fasi evolutive del pensiero critico della studiosa francese: la prima parte, dal titolo *L'aventure chevaleresque,* svolge in due capitoli i temi della battaglia e dell'amore; la seconda parte, *La mise en question de l'héroisme chevaleresque*, approfondisce in due capitoli i temi dello scetticismo e del comico e dell'umorismo nell'*Innamorato*. La terza parte, che dimostra la nuova arte di vivere insita nel poema (*Un nouvel art de vivre*), svolge, sempre in due capitoli, i temi dei nuovi valori cortesi e umanistici del

Boiardo. L'organizzazione dell'opera è impeccabile e razionale: presenta una introduzione e una conclusione generale nonché piccole introduzioni e conclusioni per ogni capitolo. Viene infine data un'ampia bibliografia, per settori. Un indice di nomi propri completa l'opera che, forse, ad una prima lettura, può apparire un po' troppo ordinata, un po' troppo scolastica, mentre invece è lo specchio della maniera di scrivere e di pensare di una mente metodica e rigorosa.

Il volume, di quasi 400 pagine, è praticamente un'opera filologica nel senso che l'autrice ripercorre il poema di Boiardo verso per verso, analizzando ogni parola, ogni congiunzione o preposizione per dimostrare le sue varie tesi. Il lettore critico deve vincere la tentazione di saltare a piè pari i vari capitoli, sottocapitoli e sezioni per leggere soltanto le conclusioni quando, invece, tutto il libro, pagina per pagina, contiene osservazioni e spunti critici originali ed interessantissimi. Per ragioni di spazio mi limiterò a mettere in rilievo solamente alcune idee che mi sembrano fondamentali e basilari per ogni futuro svolgimento della critica boiardesca. Per Alexandre-Gras una lettura attenta degli *Amorum libri (Il Canzoniere)* rappresenta il modo più utile per avvicinarsi all'intepretazione corretta del poema (76) ed alla concezione dell'amore, che, nell'*Innamorato*, è senz'altro nuova. Boiardo ha voluto fare dell'insoddisfazione la legge fondamentale dell'amore: ecco qui il legame tra l'*Innamorato* e gli *Amorum libri*, dove il sentimento d'amore è descritto nelle sue fasi successive di felicità e sfortuna (83). Si può quasi concludere così che nell'Orlando innamorato s'identifica, in certa misura, il poeta stesso (94).

Come negli *Amorum libri*, anche nell'*Innamorato* la gelosia è corollario inseparabile dell'amore (84). In tal modo il concetto dell'amore esclusivo che ne deriva, si avvicina più all' *Ars amatoria* di Ovidio che all'amore cortese. È evidente dunque che il cambiamento è radicale in rapporto al concetto di *fin'amors* che ispira ancora i romanzi bretoni ed anche in rapporto al petrarchismo ortodosso (87). L'amore è ancora fatalità per Boiardo, ma la sensualità e la gelosia vengono a contrastare il valore nobilitante derivato dalla tradizione medievale. L'idealismo astratto cede il posto ad una osservazione più concreta della realtà. Uno dei fattori determinanti di questa evoluzione nella concezione dell'amore è costituita dalla personalità conferita alle donne di Boiardo nell'*Innamorato* (Angelica, Leodilla, Origille, Tisbina ecc.). La forte sensualità ed il raggiro fino alla perfidia rendono ridicolo ed inadeguato un amore spirituale ed etereo (125).

Un altro spunto critico notevole è il discorso sull'ironia, parodia e umorismo nell'*Innamorato*. Nel suo poema epico Boiardo riproduce gli eccessi e le contraddizioni dei Cantari formando un *pastiche* (222), e quindi una parodia, una forma di scetticismo sorridente del poeta verso la materia cavalleresca. Alexandre-Gras giunge perfino a parlare di autoironia per cui Boiardo prende le distanze, ridendo, dalla sua attività di narratore. A questo punto, naturalmente, la studiosa francese cita Elgozy ed Eco per le loro opere di teoria della critica (231). L'*Innamorato* è un'opera aperta che si oppone alla struttura chiusa del *Furioso* dell'Ariosto (175-76). Se Boiardo mostra, nel suo poema, un'acuta repulsione a concludere, tale tendenza aderisce pienamente al mito rinascimentale del perpetuo rinnovamento. Boiardo viene così visto come precursore del genere *feuilleton* (175). Ma l'ironia e la parodia non sono mai aspre nell'*Innamorato*: nel poema infatti coesistono umorismo e tenerezza. Il sorriso del Boiardo però non è quello del Pulci, perché il nostro autore non si permette mai di mettere in ridicolo il comportamento in battaglia dei suoi eroi

principali (251)!

Alexandre-Gras sottolinea altre novità dell'*Innamorato*. Per esempio, Boiardo arricchisce i combattimenti del poema con rivolgimenti imprevisti che possono far pensare alle "peripezie" aristoteliche (41). Nell'*Innamorato* implicitamente e nel *Timone* esplicitamente Boiardo condanna la dismisura degli eroi: tale concetto, oltre che trovare il suo terreno nella corrente di pensiero dell'Umanesimo, impernia il libro VII dell'*Etica Nicomachea* di Aristotele (185). Questi timidi accenni, relativi ad una conoscenza di opere aristoteliche da parte del Boiardo, lasciano il lettore critico non solo stupefatto ma soprattutto ansioso di approfondire la portata del problema.

Concludendo, *L'héroisme chevaleresque dans le* Roland Amoureux *de Boiardo* è un'opera solida, frutto di una profonda meditazione, e una pietra miliare nella critica del Boiardo.

Mauda Bregoli-Russo, *University of Illinois at Chicago*

Sergio Zatti. *Il Furioso fra epos e romanzo*. Lucca, Pacini Fazzi, 1990. Pp. 212.

In una recensione di qualche mese fa, il critico James Mirollo esprimeva la sua meraviglia davanti al numero di testi apparsi di recente in libreria sul romanzo cavalleresco, un genere che si credeva da tempo sepolto. Dal momento che i "libri di battaglia" si distinguono per essere sia mastodontici che in versi, si sarebbe portati a pensare che la combinazione sia poco esilarante per un pubblico odierno di lettori dalla memoria breve e dal tempo libero limitato. Invece la produzione sia al di qua che al di là dell'Atlantico è, a dir poco, raddoppiata negli ultimi anni. È Ariosto a questo punto il maggior beneficiario del nuovo interesse verso il genere cavalleresco, a giudicare dai titoli. E con ragione: in un periodo in cui ci sono poche verità, e in ogni caso non verità da trovare nella Storia, è diventato possibile leggere Ariosto come autore postmoderno; invece di denunciare la sua ironia come problematicamente apolitica la si è cominciata a rileggere come politicamente indispensabile a smantellare il meccanismo di fonti, autorità e legittimità tanto caro a critici del passato recente.

Sergio Zatti entra nel dibattito sull'Ariosto con le carte in regola, dopo anni di lavoro su Tasso e sull'*epos*. Il titolo del suo libro indica che l'argomento in considerazione sarà l'esplorazione delle connessioni tra il *Furioso* come romanzo e il *Furioso* come erede della tradizione epica. È questo effettivamente il contenuto del primo capitolo in cui Zatti riprende e criticamente allarga il discorso della critica recente (i.e., Parker, Quint) sul *Furioso* come testo epico tendente teleologicamente verso una conclusione. Così, Zatti scrive, Ariosto rende indispensabili alla struttura del suo romanzo i temi tipici della letteratura cavalleresca, quali l'*entrelacement* e la *quête* e i suoi correlati, deviazione e differimento, ma dopo la metà del testo cambia radicalmente il loro uso in modo da arrivare a mettere la parola fine a ogni singolo nodo tematico. Il secondo capitolo mostra come sia importante la *quête* nel *Furioso*: tutti i personaggi, per Zatti, sono impegnati o esclusivamente motivati dalla ricerca di oggetti di desiderio. Quindi, contro Carne-Ross che lamentava la fine dell'inchiesta

nel *Furioso* come errore tattico, Zatti dimostra che invece questa è stata una precisa scelta dell'autore: quando Ariosto comincia a raccogliere le varie fila del suo racconto, la *quête* diventa sì meno materiale ma non meno importante come strumento conoscitivo. Nel terzo, quarto e quinto capitolo viene discussa la relazione del tema della ricerca sia con l'oggetto che con il soggetto di desiderio e la sua connessione con codici letterari (per esempio, quello petrarchesco), storico/ideologici e psicologici. Tutti i cavalieri erranti ariosteschi sono alla ricerca di qualcosa che loro manca e senza la quale si sentono incompleti, ma questa ricerca è quasi inevitabilmente destinata al fallimento perché quello che si trova non è mai adeguato a quello che si cerca (Angelica, per esempio, non corrisponde ai sentimenti di Orlando) o può perfino essere messo da parte per un'altra *quête* temporanea. Qui Zatti si riallaccia brillantemente alla teorizzazione girardiana del desiderio mediato per cui i vari oggetti di desiderio sono un mezzo per entrare in contatto con l'altro da sé.

I capitoli 6 e 7 esplorano i meccanismi di verità/finzione nel mondo storico e in quello letterario. Concentrandosi sul rapporto cosmo/corte, Zatti esamina i temi di tradimento e lealtà, ingratitudine e riconoscenza, perdita e acquisto, temi che riproducono il rapporto terra/luna e che costituiscono l'asse portante del *Furioso*. Anche qui Zatti mette in evidenza la mancanza di corrispondenza tra quello che si riceve e quello che viene dato, tipica del meccanismo della *quête*, e la triangolarità di questo rapporto: tradendo una persona, per esempio, si manca di fiducia a un'altra, come nel caso di Odorico che, nel suo tentativo di violentare Isabella, si rende colpevole di mancanza di fede verso il suo migliore amico, Zerbino.

È nel settimo capitolo, nell'uso ironico di Turpino come referente della verità storica del *Furioso*, che Zatti è al suo meglio. Nel ricostruire il ragionamento di un autore totalmente in controllo del suo materiale ma interessato a ricrearsi un'autorità storica poco attendibile che lo legittimi dove è meno necessario nello stesso atto in cui contamina la sua storicità con modelli letterari la cui provenienza non cita, Zatti smaschera il meccanismo ariostesco per cui qualsiasi verità è di per sé relativa, condizionata da storia, cultura e ideologia, o viceversa, qualsiasi finzione può essere storicamente documentata e riciclata come verità.

Spero di aver dato un'idea in questa sintesi di quanto criticalmente vitale e provocante sia l'intervento di Zatti sul soggetto che sta più coinvolgendo la critica recente: la relazione problematica del *Furioso* con il romanzo e l'*epos*, testo aperto e testo chiuso. Mi permetto solo di fare due aggiunte che rappresentano più una spronatura ad andare a fondo che detrazioni al testo in sé. Il breve capitolo "La psicologia nel *Furioso*" secondo me sarebbe dovuto essere di molto approfondito perché il titolo promette molto di più di quel che il contenuto offre e Zatti ha già dimostrato altrove che sarebbe capace di una lettura psicologica e psicoanalitica molto più stringata. Ma qui si preoccupa della problematicità (molto dibattuta del resto da queste parti ma recentemente risolta in positivo) dell'applicazione al Rinascimento di strumenti d'analisi psicologica storicamente molto più recenti. Inoltre, l'accoglimento così totale del desiderio girardiano che percorre molte pagine del testo andrebbe secondo me rivisto per permettere una lettura più aperta a differenze di *gender*. Perché, se è vero che il meccanismo triangolare per cui il soggetto desidera l'oggetto in quanto è il rivale a desiderarlo è in sé incredibilmente fruttuoso di applicazioni, è anche vero che per Girard l'oggetto ha sempre un sesso ben preciso, a meno che non si tratti di una cosa inanimata (per esempio, una spada, un elmetto): è

sempre una donna a dover fare da *go-between* in un rapporto omosociale. Ma questi sono semplici *peccadillos* in un libro per il resto così provocante nella sua tematica e originale nelle sue intuizioni critiche.

Valeria Finucci, *Duke University*

Mauda Bregoli-Russo. *L'impresa come ritratto del Rinascimento.* Napoli: Loffredo, 1990. Pp. 272.

Bregoli-Russo examines the *impresa* as a characteristic, even quintessential, feature of the Italian Renaissance. More than a product, she sees the *impresa* as a paradigm of a way of thinking that defines Renaissance culture and its values. Often her argument invites the reader to explore the matrix of word, image and symbol that lies beneath the more formal expressions of the Renaissance world view. Her discussion is wide-ranging as she traces the development of the *impresa* from the quattrocento to the threshold of the settecento. Like a popular Renaissance image, the gem, her interdisciplinary discussion has many facets — philosophy, literature, the history of printing, art, theatre, semiotics, Hermeneutics, hieroglyphics, Renaissance academies, *ekphrasis*, art criticism, Ariosto, and so on. A particularly illuminating facet is her discussion of Hebrew components in the culture of Mantova as revealed in the *impresa* of Isabella d'Este. There is also an interesting section on the *imprese* and the press of the Giolito de' Ferrari family.

In its attempt to define an *impresa*, emblem scholarship has been handicapped by a lack of precision in the emblem literature of the Renaissance itself. Bregoli-Russo continues the effort to define the problem of definition and to work toward a definitive solution. Her book is not so much a systematic study as an exploration, replete with new glimpses of familiar territory and vistas of new regions to explore. The book is well-indexed and with a bibliography. It is profusely illustrated, although the publisher's offprint techniques are not always state-of-the-art.

T. C. Price Zimmermann, *Davidson College*

Camillo, Giulio. *L'idea del theatro.* Introduzione e note a cura di Lina Bolzoni. Palermo: Sellerio, 1991. Pp. 206.

Affidata dall'autore a carte manoscritte e relegata da tempo in "caselle" sperdute, ultimamente l'opera del letterato e filosofo, mago e cabalista Giulio Camillo — detto Delminio (Castello di Zappola, Portogruaro 1480 ca. - Milano 1544)— viene spesso citata in studi sulle correnti filosofiche ed ereticali che circolavano in Italia prima del Concilio di Trento, in lavori sull'arte della memoria, e in indagini sui legami tra la trattatistica d'arte e quella letteraria (specie per quanto riguarda la costruzione e l'interpretazione di figure simboliche, di emblemi).

Più si fa chiaro l'eclettismo culturale del Camillo, e meglio si cominciano a intravedere le ragioni per cui la critica si occupò poco di lui. I censori, dopo la morte del Camillo, "preoccupati . . . dalle potenzialità eversive ed esoteriche" del pensiero camilliano, non si limitarono a sottoporre l'opera del friulano ad amputazioni "teratologiche", ma giunsero perfino a denunciare "come ambigua la sua proposta sincretistica, che fondeva insieme neoplatonismo ficiniano e aristotelismo di stampo patavino, mnemotecnica antica e cabala ebraica, impostazione fortemente tecnicistica dell'idea di *imitatio* (per di più poggiata al livello teorico su rivoluzionarie fondamenta magico-metafisiche) e lettura 'tòpica' e 'anatòmica' dei poeti classici" (Corrado Bologna, *Immagini della memoria. Variazioni intorno al "Theatro" di G. Camillo e al "Romanzo" di C. E. Gadda*, "Strumenti critici" 56 (1988): 21.

L'opera del Camillo, di cui il Croce già nel 1947 ne auspicava una "indulgente interpretazione" (cfr. l'acuta rassegna di Eugenio Garin, *Teatri della memoria*, "La rivista dei libri", dicembre 1991, p. 5), è oggi meglio conosciuta, grazie agli studi di critici quali Eugenio Garin (*Ermetismo del Rinascimento*, Roma, Ed. Riuniti, 1988), Corrado Bologna (*op. cit.*; il Bologna sta per pubblicare un'edizione dell'inedito *Theatro della sapienza* del Camillo), Lina Bolzoni (*Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Padova, Liviana 1984), Cesare Vasoli (*I miti e gli astri*, Napoli, Guida, 1977), Giorgio Stabile (la voce *Giulio Camillo* nel *Dizionario biografico degli italiani*, 1974), Lu Beery Wenneker (la sua tesi di Ph.D. — accessibile in microfilm — "An Examination of *L'idea del theatro* of Giulio Camillo, U of Pittsburgh, 1970), Frances A. Yates (*The Art of Memory*, London, 1966), e Paolo Rossi (*Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960). Tuttavia, rimane ancora molto lavoro di scavo, osserva la Bolzoni (la quale ha pubblicato parecchi inediti del Camillo ed è acuta specialista di letteratura mnemotecnica medievale), che "ci permetta di recuperare in primo luogo i testi originali, di documentare rapporti, di ricostruire ambienti" (*Il teatro della memoria* XIV).

La recente edizione de *L'idea del theatro* segna l'apice (almeno per ora) dei profondi studi in cui la Bolzoni fa luce sul pensiero criptico camilliano, pensiero che secondo il Bologna "sembra la muraglia cinese entro cui, per l'ansia di proteggersi dall'indiscreta curiosità dei non adepti (cioè dei 'non filosofi') il pensatore si è rinchiuso, rimanendo soffocato dal suo stesso baluardo" (*Immagini della memoria* 25). Difatti, l'*Idea del theatro* si apre appunto con un richiamo al principio dell'ermetismo, alla gnoseologia misterica: "I più antichi et più savi scrittori hanno sempre havuto in costume di raccomandare a' loro scritti i secreti di Dio sotto oscuri velami, accioché non siano intesi se non da coloro i quali (come dice Christo) hanno le orecchie da udire, cioè che da Dio sono eletti ad intendere i suoi santissimi misteri. . . . A questo habbiamo da aggiunger che Mercutio Trismegisto [mitico fondatore della sapienza pagana] dice che il parlar religioso et pieno di Dio, vien ad esser violato quando gli sopraviene moltitudine volgare" (47-48).

Il testo curato dalla Bolzoni riproduce da vicino — con alcune correzioni — la prima edizione (uscita postuma a Firenze presso il Torrentino nel 1550) a cura di Lodovico Dominichi. Per la maggior parte le correzioni sono dedotte dalle successive edizioni venete apparse nella seconda metà del Cinquecento. La Bolzoni interviene anche in alcuni casi in cui l'incertezza nell'uso delle doppie poteva rendere

"impossibile la comprensione del testo" (ad es. cannone > canone, pp. 77, 78, 87; leca > lecca, p. 14). Sembra opportuno segnalare che una copia dell'edizione veneziana 1580 di *Tutte l'opere* (per i tipi dei Gioliti), identica a quella del 1579, e quindi conforme alle precedenti, è reperibile presso la Brown University Library.

A differenza dell'*Idea of a Theater* di Francis Ferguson che, mediante l'analisi di capolavori teatrali, offre un'"idea" attraverso cui possiamo tentare di recuperare "the ancient understanding of dramatic art" (1949; Princeton UP, 1972, p. 4), l'*Idea del theatro* del Camillo doveva contenere, fra l'altro, i risultati di "anatomia" dei testi esemplari di autori quali Cicerone, Virgilio, Petrarca e Boccaccio, ed offrire così l'artificio cui è consegnata la bellezza di tali opere. Infatti, osserva la Bolzoni, nel teatro del Camillo, "dietro il modello di tutti i poemi . . . possibili, si intravede il modello di tutti i quadri, le statue, gli edifici possibili" (*Il teatro della memoria* 19-20; della stessa cfr. anche *L'universo dei poemi possibili. Studi su Francesco Patrizi da Cherso,* Roma, Bulzoni, 1980).

L'idea centrale del Camillo è di riprodurre lo spettacolo del cosmo, di creare cioè un'enciclopedia totale in cui sono visualizzati per mezzo di simboli (e distribuiti in sette categorie logico-retoriche) tutti i rami dello scibile, in modo da offrire all'utente una chiave, "una via spedita a cogliere e impossessarsi di ogni più minuta nozione" (Stabile 219). Nella sua complessa struttura e simbologia, il "theatro" si presenta come una scacchiera fatta di 49 caselle prodotte dall'incrocio fra due tipi di ordini: uno ascendente (le 7 colonne, o porte, raffigurate dai sette pianeti: Luna, Mercurio, Venere, Sole, Marte, Giove, Saturno) e uno in senso orizzontale (lungo i sette gradi). I pianeti "in figura umana" corrispondono alle Sefiroth (cioè a 7 dei 10 nomi segreti di Dio), ed ogni Sefiroth corrisponde ad un angelo; i 7 gradi indicano le fasi della creazione che inizia nel divino e si espande fino alle attività umane (Bolzoni, *Lo spettacolo della memoria*, *L'idea del theatro* 21-22). Diviso in 49 luoghi (7 gradi moltiplicati per 7 colonne), il teatro camilliano, osserva la Bolzoni, "si modella sul 'numero della remissione,'" e in tal modo diventa "una guida per l'elevazione a Dio" (n. 40, p.184).

Ciò che si rivela alquanto interessante è il fatto che il significato di ogni immagine varia in relazione alla casella in cui viene collocata. Con l'aiuto del codice mnemotecnico ideato dal Camillo, l'utente ottiene "la chiave per entrare in un complesso labirinto, in cui retorica e metafisica, pittura e poesia, alchimia e trasmutazione nel divino, si intrecciano in modo inestricabile" (Bolzoni 18). Le figure quindi non solo esprimono e rendono visibile l'ordine del "theatro", ma (strutturando gli elementi sapienziali e "fissando una serie di piani e di corrispondenze che riflettono sistematicamente tutti gli aspetti del reale" (Garin, *Teatri della memoria* 4) sono mezzi di gnosi in quanto inglobano e forniscono lo spettacolo dello scibile, capace di "trasformare" e di "trasformarsi" (Bologna 22). Tali immagini, spiega la Bolzoni, "via via che vengono descritte, e ordinatamente accostate le une alle altre, vogliono imprimersi nella nostra mente per trasformarsi e trasformarla, così da guidarci entro il gioco cosmico della metamorfosi, della 'trasmutazione' universale" (18-19; della stessa cfr. il cap. *L'arte della metamorfosi: eloquenza e alchimia nel "De transmutazione,"* *Il teatro della memoria* 1-12). Nello spettacolo del cosmo camilliano, aggiunge com acume la studiosa, si avverte "un rapporto profondo tra unità e molteplicità, fra identità e differenza, un cosmo in cui . . . tutto è in tutto" (26-27).

Il Tiraboschi (il quale insinuò che lo stesso Camillo non sapeva cosa intendesse per teatro (Bolzoni, *Il teatro della memoria* 59) avrebbe apprezzato molto gli studi penetranti della Bolzoni, e quindi la conclusione a cui giunge nell'ampio saggio premesso all'*Idea del theatro*: "Galleria di immagini, rassegna di miti disponibili al gioco dell'interpretazione, macchina capace di produrre testi, strumento per captare i segreti del divino e dell'anima, tutto questo — e di meno, e di più di questo — è il teatro del Camillo" (34).

Salvatore Cappelletti *Providence College*

Kenneth R. Bartlett, Konrad Eisenbichler, and Janice Liedl, eds. *Love and Death in the Renaissance.* Dovehouse Studies in Literature, 3. Ottawa: Dovehouse Editions, 1991. Pp. x + 219.

The publications of learned proceedings seldom have much focus, but this one hangs together better than most. "Love and Death in the Renaissance" had been the announced theme of the 1990 meeting of the Renaissance Society of America in Toronto, and although many of the papers presented at the time had little to do with the theme, the editors of this volume have accepted only pertinent ones. One or two authors have been somewhat strained to include both love and death in their discussions, but most tie the two together convincingly.

Of the thirteen essays, three deal principally with Italian material, and a fourth gives attention to Italian sources. William R. Bowen studies Ficino's conception of love as "master of all the arts," finding this conception to be "a key to the unity and coherence of Ficino's world view" (51). He focuses on the philosopher's speculations about "love" or "affinity" between certain numbers and between certain musical notes, seeing these speculations as anticipatory of later harmonic science. Following recent theory about the importance of literary "frames," Olga Zorzi Pugliese looks at the functions of love and death as frames in the *Cortegiano* (135-44). The consciousness of mortality, with nostalgia for the court of Urbino in the early years of the century, provides the principal frame of the work, while "Castiglione's whole treatment of spiritual love is framed by resistance, irony and skepticism" (141). The lasting impression from Castiglione's work is one of pessimism, rather than the exultant optimism expressed in Bembo's exposition of platonic love. Nancy K. Ruff presents the Dido episode of the *Aeneid* as a major inspiration for several of Petrarch's love poems (145-62). Dido's despair on the departure of Aeneas is seen as partly analogous to that of the lovesick Trecento poet, with the capital difference that the Christian faith offers the latter an alternative to suicide. Ruff sees significance in the fact that reminiscences of Dido's lament are found at nearly equidistant points of the "In Vita" section of the *Canzoniere*. The course of her argument includes a number of interesting quotations from Renaissance commentators of Vergil and Petrarch. In writing about neoplatonic love in Cervantes' late saint's play *El rufián dichoso* (1-16), Ellen M. Anderson gives attention to the influences of *Gli asolani* and the *Cortegiano* on the writer's early work *La galatea*, arguing, however, that he progresses beyond imitation in the later *Rufián*.

A number of essays primarily concern English letters. Two, by Alan Levitan and Bart Westerweel, look at Shakespeare's *Antony and Cleopatra*, the former discerning a difference of meter or "music" in the speeches of Romans and Egyptians (73-94), and the latter seeing in the secondary character Eros "the dramatic focus of a world of ideas" (179), including love and death. Ronald A. Horton interprets the allegory of the Garden of Adonis in Spenser's *Faerie Queene* as an attempt to reconcile love and reason (61-72). Linda Phyllis Austern focuses on the Orpheus myth in "Love, Death and Ideas of Music in the English Renaissance" (17-36). Margaret Makesell finds "Renaissance uncertainties about women, love, and marriage" (129) in Juan Luis Vives' *Instruction of a Christian Woman*, dedicated to Henry VIII's first wife Catherine of Aragon and very popular in its English editions.

Four essays are concerned mainly with French literature. Daniel Martin's "Mercure, dieu de l'amour et de la mort dans les *Essais* de Montaigne" is the hard-to-follow examination of a mnemonic device called a "Théâtre de la Mémoire" that was supposedly used in the *Essais* (95-112). A number of charts are adduced to show that the *théâtre* is organized according to a mythological pantheon in which Mercury has a particularly significant place. Donald Beecher analyzes discussions of erotic melancholy in André Dulaurens' 1597 vernacular medical treatise *Discours de la conservation de la veüe, des maladies mélancholiques, des catarrhes, et de la vieillesse* (37-50). Gerhild Scholz Williams compares the "death of love" in the medieval French prose romance *Mélusine* and in the 1587 German *Dr. Faustus* (183-198), both of whose protagonists "end violently because they lose or forfeit their claim to forgiving and overpowering love" (193). Finally, Colette Winn looks sympathetically and perceptively at Marguerite de Navarre's long religious poem *La navire*, written to express and relieve her grief at the death of her beloved brother King Francis I. For Marguerite, finally, "l'amour humain n'est en fait qu'une étape de notre rencontre avec Dieu et c'est la mort qui permet la suprême rencontre" (209). Mrs. Winn draws upon Maurice Blanchot's conception of *écriture* in analyzing Marguerite's motives and experience in writing the poem. In the end, "l'acte d'écriture cesse d'être protestation pour devenir prière, recouvrant ainsi sa puissance salvatrice" (213).

While it is not likely that all the essays in this volume will interest any one scholar, most Renaissance specialists, including Italianists, can profit from several of them.

Bonner Mitchell, *University of Missouri-Columbia*

Antonio Stäuble. *"Parlar per lettera". Il pedante nella commedia del Cinquecento e altri saggi sul teatro rinascimentale.* Roma: Bulzoni Editore, 1991. Pp. 230.

Il libro "*Parlar per lettera*" di Antonio Stäuble comprende un lungo saggio inedito (130 pagine) sulla figura del pedante nella commedia del Cinquecento, e altri cinque saggi già pubblicati in altre sedi, ma riproposti qui, riveduti ed aggiornati. Non si creda però che le varie parti del libro siano semplicemente giustapposte: Stäuble, infatti, costruisce la sua prospettiva critica sul teatro del Quattro e Cinquecento attraverso vari stadi di ricerca, e perviene, in questo suo ultimo lavoro, a darci un

ritratto del pedante preparato e, in qualche modo appoggiato, sulla base degli altri cinque saggi. Il titolo del primo saggio, *Parlar per lettera*, significa parlare latino da parte del pedante, in contrapposizione a "parlare in volgare" (33-34). Il linguaggio del pedante non è né latino né italiano, ma qualcosa di diverso e di originale creato dall'autore (o attore) per cui latino e volgare si confondono per dar vita a qualcosa di nuovo (63). Il linguaggio pedantesco, a differenza del macaronico, è un italiano latineggiante (74). Se il pedantesco s'inserisce in una tendenza generale al plurilinguismo, è soprattutto la funzionalità scenica a caratterizzare il pedantesco rispetto ad altre forme di mistilinguismo ("polifilesco" e "fidenziano", 75). Gli spunti comici, i malintesi, gli equivoci acquistano espressione nella dimensione teatrale che ha regole e funzioni proprie, secondo quanto si dice nella *Poetica* di Aristotele e nell'*Arte poetica* d'Orazio (77-78). Il pubblico del Cinquecento capisce il pedante, dice Stäuble, e padroneggia il suo codice linguistico. La controparte o spalla dell'attore — servo o allievo — non afferra, invece, il codice pedantesco. La comicità della situazione scenica risiede nello scontro di due codici diversi. Il pubblico del Cinquecento ha una certa esperienza teatrale: è colto, composto di cortigiani ed accademici, consci delle componenti culturali del linguaggio pedantesco. L'attore fa ridere anche per il fatto che il suo impasto linguistico corrisponde alle aspettative del pubblico (79). Il pedante non è un cortigiano (anzi è l'antitesi del *cortegiano*, agli antipodi del nuovo ideale di "sprezzatura" teorizzato dal Castiglione) né un nuovo scrittore, come Aretino e Doni, che fanno delle lettere una professione. L'attore incarna la degenerazione della cultura filologica dell'Umanesimo, la fine di un'epoca, la crisi che separò la filologia dalla letteratura (113). Egli rappresenta la caricatura dello studioso che vive in un mondo che non esiste più (115). La storia dell'intellettuale tra Quattro e Cinquecento si presenta come una curva discendente: dall'umanista cittadino si giunge al Cortigiano ed al pedagogo-grammatico del Cinquecento. Tale evoluzione è parallela alle vicende storiche della politica italiana: dalle libere repubbliche del primo Umanesimo, alle Signorie ed alla dominazione straniera. Il pedante nasce (con il Belo e l'Aretino) fra il Sacco di Roma (1527) e gli accordi di Bologna del 1530, in cui Carlo V e Clemente VII sanzionano il nuovo assetto politico dell'Italia, cioè l'inizio della dominazione spagnola.

Il pedante ama far sfoggio della sua cultura superficiale e di seconda mano: uno dei mezzi cui ricorre è la citazione (91). Ma affastellare disordinatamente citazioni significa ridurre a puro meccanismo ripetitivo il grande principio umanistico dell'imitazione degli *auctores* (99). Accanto alle citazioni il pedante adopera un altro espediente linguistico: riunisce confusamente, senza una vera ragione logica e senza un vero rapporto con il contesto, una serie di nomi illustri (105). Così il pedagogo cessa di essere saggio e diventa pazzo (116). Anche in questa ambiguità o interscambialità tra saggezza e pazzia, il pedante riflette il clima intellettuale del suo tempo (118).

La commedia è il luogo in cui ci si può permettere d'infrangere le gerarchie, di capovolgere l'ordine istituito: i servitori hanno la meglio sui padroni, i figli sui padri, i poveri sui ricchi. Sul piano psicologico la commedia è una rivincita dell'inferiore sul superiore, resa possibile nel mondo fantastico del teatro. Il comico è valvola di sicurezza, sfogo, desiderio di rivalsa e, nel caso specifico dei pedanti, sempre dei "vinti", la rivalsa assume il carattere di vendetta, sostiene Stäuble (119). La contrapposizione tra superiori ed inferiori è perno del sistema enunciato da

Northrop Frye in *Anatomy of Criticism* dove la Commedia è il mito della primavera e della giovinezza. Ai desideri della giovinezza si oppongono coloro che hanno meno gioventù e più denaro: l'immagine paterna può manifestarsi per Frye, anche indirettamente, attraverso figure che incarnano l'autorità, come il pedante, personificazione di un'autorità scolastica. Ma siccome il pedante è l'intellettuale anacronistico, si può vedere in lui la satira di una deviazione dalla norma, del "diverso" del "trasgressore". Nel contesto della commedia a lieto fine, il pedante viene espulso, punito come capro espiatorio, messo da parte e confinato in posizione secondaria (120).

Il secondo saggio di Stäuble (*A proposito di due edizioni critiche: "I Cantici di Fidenzio" di C. Scroffa e "Stravaganze d'amore" di C. Castelletti*) serve a mettere in rilievo che il personaggio teatrale del pedante è indipendente da quello creato dallo Scroffa, cioè il pedante Fidenzio (133). Il terzo saggio (*La commedia umanistica: situazione della ricerca e aggiornamento bibliografico*) mette a fuoco, sotto l'etichetta di "commedia umanistica", un gruppo di opere del Quattrocento, in forma dialogata e scritte in latino (147). L'importanza della commedia umanistica è nella sua funzione preparatoria alle rappresentazioni plautine e terenziane, alla fioritura del teatro rinascimentale (153) ed alla rivalutazione del latino rinascimentale (155), anche se la figura del pedante non ha antecedenti nel teatro classico. Nel quarto saggio (*Dicacitas, Cavillatio, Mimorum Obscenitas: osservazioni sul comico in alcune commedie umanistiche*), Stäuble vede delinearsi nelle farse pavesi (testi umanistici con l'intento di far ridere) quella linea aristofanesca del teatro rinascimentale in contrasto con la linea plautina terenziana che risale alla commedia di mezzo e a quella nuova (181). Il capitolo mette in evidenza come la satira dell'autorità (*establishment* o semplicemente della cultura, poco sentita nel mondo classico e non teorizzata da Cicerone e Quintiliano, ha dato vita, nella commedia umanistica, a personaggi originali su cui si baseranno i pedanti ed i dottori del teatro del Cinquecento e della Commedia dell'Arte. Il quinto saggio (*Risonanze europee della commedia umanistica del Quattrocento*) pone il problema della collaborazione teatrale tra l'Italia e l'Europa. Dice Stäuble: "Alcuni umanisti stranieri che si adoperarono per la rinascita del teatro classico ebbero contatti con l'Italia e forse stimoli diretti nella pratica teatrale" (189). Anche riformatori, come Melantone e Lutero, favorirono forse il fiorire di un teatro su argomenti religiosi, spesso sullo sfondo della polemica confessionale (193).

Il libro di Stäuble è un vero gioiello per gli studi rinascimentali, un'opera di cui si avvertiva la necessità nella critica letteraria sul teatro rinascimentale. Scritto in modo limpido e chiaro, il volume si legge con interesse e soddisfazione. La caratterizzazione del pedante è completa e perfetta in tutte le sue sfaccettature: Stäuble ha consultato almeno cinquanta edizioni di commedie rinascimentali per le citazioni! Con *"Parlar per lettera"* lo studioso svizzero ci fa capire come ogni ricerca o studio sui comici della Commedia dell'Arte non possa prescindere da un esame approfondito dei personaggi che li precedono, nel teatro del Cinquecento. Come conclusione si raccomanda di leggere il libro del Professor Stäuble molto attentamente, senza tralasciare una riga, perché ogni dettaglio, ogni *understatement*, ha un valore prezioso di stimolo.

Mauda Bregoli Russo, *University of Illinois at Chicago*

Elizabeth J. Bellamy. *Translations of Power: Narcissism and the Unconscious in Epic History.* Ithaca: Cornell UP, 1992. Pp. 261.

Developing a psychoanalytic account of why epic subjects resist what Althusser would call the "hailing" of imperial ideology, *Translations of Power* reads epic in order to address the "complex intersection of psyche and history" (33). Troy's power to disrupt the translation of empire in the *Aeneid*, *Orlando furioso*, *Gerusalemme liberata* and *The Faerie Queene* arises, the author argues, from its repression. Beginning with Dido's murals, Troy is "translated" along "the signifying chain of empire" (82) so that there seems to be too much and too little of Troy, the "city not seen." On this reading, epic subjects arrive too early or too late to assume a fully conscious place in what is represented as their history. "Troy" does not signify, and thus cannot be known, as it falls. Carried along in Aeneas, as it will be in later epics, Troy remains "hidden deep within" until retrospectively re-presented in relation to new, future Troys — which are illogically (though effectively) measured against the Trojan past they belatedly generate. To study the temporal dissonance of the psyche in history, the author draws chiefly on Freud, Lacan, Jean Laplanche, and Samuel Weber to understand why subjects do not always hear empire's call.

Bellamy's readings extend Althusserian interpellation to the epic, pushing Peter Brooks's claim that "the structure of literature is in some sense the structure of the mind" in the direction of what Fredric Jameson calls the "absent cause" of history. Each chapter studies how "the gap between history and its representation" constitutes epic narrative and its (recalcitrant) subjects. A psychoanalytic theory of romance underpins this clash between psyche and historical narrative: building on the work of Frye and Parker, the author finds in romance "the narcissistic quest of the (ego) libido for itself." Such libidinal self-reflexivity parries epic's teleological thrust; narcissism, understood psychoanalytically as "the path to the other" which "reflects the ego as its own object of interest," enables a new understanding of romance delay (30). The chapter on *Orlando furioso*, for instance, argues that Lacan's understanding of the letter — which "will be and not be where it is wherever it goes" — offers crucial insight into the way that the desire for objects structures the poem's narrative and never fully consolidated subjects. Pieces of armor signify the "loss of the thing" such that "both narrative and narcissism" in Ariosto's poem are "based on a theft without return" (91).

The book's great topic, however — and its contribution to the debate over how to read the social, historical construction of early modern subjectivity — is temporality. The *Aeneid*'s ekphrastic return to Troy, represented in light of the injunction to found Rome, resembles Lacan's ventriloquism of the subject's displacement as its memories are reconstructed in analytic dialogue: "What is realized in my history is not the past definite of what was, since it is no more, or even the present perfect of what has been in what I am, but the future anterior of what I shall have been for what I am in the process of becoming" (46). Bellamy reads Aeneas's two "scenes" — a Troy fled, "held within," and forgotten and a Troy whose story can only be told afterwards — by working between the theory of "primal" repression and the theory of "deferred action." She argues for an unsettling "metaleptic reversal"

which undermines the "genesis" of epic's unconscious: although Troy's translation to Rome "requires" a "primal repression," nonetheless "Troy emerges as a (repressed) concept in the unconscious not as prior event, but only after Jupiter's prophecy . . . posits a Rome" that belatedly "creates" a difference between conscious and unconscious (71).

Structured by a "temporal illogic" which robs it of a secure place from which to represent (and thus to know) its history, the epic subject, in Bellamy's conception, suggests that much in the relation between psyche and history is not addressed by the new historical imperative to contextualize. Several psychoanalytic theorists now argue that the theory of trauma is crucial for reading the signifying subject's foundational blindness to its own history (*American Imago* 48, 1 [1991] special ed. Cathy Caruth). Bellamy, too, ends by arguing that epic narrative's temporal disjunctions render Troy "always traumatic" for the subject (253). In neither Freud's work nor in contemporary psychoanalytic theory, however, is the precise relationship between the theory of repression and of trauma clear; the problem becomes more complex still when the subject is rethought, with Lacan, as subject to language. As Laplanche meticulously amplifies in *Life and Death in Psychoanalysis* (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1976), Freud insisted that psychoanalysis explain why "sexual ideas . . . alone are subject to repression" (30). In Bellamy's analysis, it is Troy that is repressed rather than, say, the mother, by the explicitly paternal dictates of empire. The model shifts, by dint of Bellamy's interest in deferred action, from repression to trauma. It is, of course, unreasonable to expect the author to "solve" what is perhaps best thought of as a productive, if vexing, problem in psychoanalytic thinking. But the problem remains, prompting questions about what epic history has to say about the place accorded sexuality in psychoanalysis. How does sexuality figure in what can, at times, sound like epic's urban allegory for psychoanalysis's specifically sexual aetiology of the unconscious? What difference does it make, for a political understanding of epic history and for the model brought to bear upon it, that a city, rather than sexuality, returns as the "repressed"? Does the author think that the "case" of epic history requires a realignment of psychoanalytic thinking? The book does confront the problem of sexual difference in several epic characters, focussing particularly on the amazonian androgyne. But these local readings of sexuality in the epic make one think again about its place in psychoanalytic theory: what does epic bring to psychoanalysis or psychoanalysis to epic if its "unconscious" is generated by the repression of Troy? I take it to be the extraordinary merit, as well as the difficulty, of this book to bring the study of epic subjectivity and ideology to such a point of inquiry.

Lynn Enterline, *Yale University*

Juliana Schiesari. *The Gendering of Melancholia: Feminism, Psychoanalysis, and the Symbolics of Loss in Renaissance Literature*. Ithaca Cornell UP, 1992. Pp. 278.

Phrased broadly, *The Gendering of Melancholia* constitutes an elegant and extended meditation on what the author refers to as "the cultural status of an affect" (ix); namely, melancholia not just as a psychological or clinical term, but as a form of "cultural empowerment" whose origins lie in the Renaissance. Within the impressive scope of her book, Schiesari has presented us with nothing less than a history of how melancholia's symptoms are embedded in literary and cultural representation. Surpassing Klibansky, Panofsky, and Saxl's landmark study, *Saturn and Melancholy* (1964), Schiesari's cultural history enables an understanding of melancholia as a kind of Foucaultian episteme whose influence is as much discursive as it is clinical. Moreover, the conventional charge that psychoanalysis, when applied to Renaissance culture, can only be anachronistic is deftly countered by Schiesari when she argues that melancholia as a kind of "creative lack," or mark of a suffering genius, has been privileged by *both* the Renaissance and Freudian psychoanalysis. Although Freud's essay "Mourning and Melancholia" is a clinical analysis of the emergence of a superego with a moral consciousness, Schiesari argues that it is more accurate to see the Renaissance melancholic as the true "origin" of the superego. Pointing out that we are currently embedded in a "great age of melancholia" (2) that had its origins in the Renaissance, Schiesari characterizes melancholia as a kind of "politics of lack," one which, from Ficino to Freud and beyond, has privileged melancholia as the most "morally superior" of affects.

In her brilliant chapter on Freud's "Mourning and Melancholia" (which is a major contribution to the commentary by both psychoanalysts and literary critics alike on this troublesome essay), Schiesari deconstructs Freud's fragile and often tentatively argued distinction between mourning and melancholia, and proceeds to argue that at the point at which the Freudian superego (i.e., the specifically *melancholic* ego) focusses not on the lost object but on *loss* itself, then the resulting moral consciousness inevitably encodes "higher" and "lower" forms of depression that have explicit cultural consequences. The "open wound" of melancholia, Schiesari contends, is both castration (i.e., the impoverishment of the ego), *and* the mark of cultural prestige: a suffering subjectivity that is morally superior to the merely "depressed" subject. Furthermore, in a boldly original move, Schiesari claims that this encoding process has far-reaching gender implications. The "open wound" of melancholia is, in the final analysis, a denial of femininity: women are denied the melancholic male's privileged access to loss — i.e., women are denied the suffering moral consciousness of the male melancholic and, hence, throughout cultural history, have been dismissed as "hysterical" or "depressed," or they are devalued as overwrought, weeping mourners.

In the remainder of her chapter, Schiesari seeks an answer to the question of what would constitute the lineaments of a specifically female melancholia. Following her detailed review of previous theorists of female melancholia (Irigaray, Silverman, and Kristeva), Schiesari advances her own theory, moving beyond their focus on the pre-Oedipal to argue that female melancholia is a result of women's problematic relationship less with the imaginary than with the symbolic. Female melancholia, argues Schiesari, is dependent on the construction of a feminine symbolic that can realign depression within mourning and thus serve as a kind of counter-discourse to male melancholia. Critics interested in feminist psychoanalysis will most certainly

want to be familiar with this important new theory of the "feminine symbolic" and its relationship to female depression.

Schiesari begins her historicization of melancholia by exposing Aristotle's classical focus on melancholia's symptomatology in terms of an explicitly misogynist fear of women as the inducers of melancholia. Following in this Aristotelian tradition of misogyny, Alain Chartier depicts melancholia as an old witch-like hag who "castrates" the male into melancholia: a tradition influencing Dürer's famous sixteenth-century engraving of melancholia as a "depressed" woman. (Interestingly, Schiesari points out that in the Middle Ages, only the twelfth-century nun Hildegard of Bingen was able to theorize melancholia in terms of gender difference, interpreting melancholic women not as "the dread icons of male paranoia" [143], but rather as subjects whose melancholia is in need of real diagnosis and treatment.)

Schiesari pinpoints the origin of the "cultural empowerment" of melancholia in the early quattrocento humanism of Bruni and Salutati, who sought to control the "hysterical" (female) rituals of public mourning. She cites Petrarch's 1373 letter to Francesco da Carrara, lord of Padua, calling for the removal of grieving women from the streets, and constituting in its "repression" of women's public mourning a major move towards not only what Schiesari refers to as a "defeminization of the public sphere" (163), but also an imposition of class difference on melancholia, such that mourning was perceived as practiced by the *vulgus*, while melancholia could be appropriated only by the aristocracy. By the fifteenth century the cultural status of melancholia was assured. Specifically, it was the philosopher Ficino who "popularized" (and, in effect, "re-gendered") melancholia not as a castrating woman, but as the sign of (male) suffering genius. Going beyond Klibansky, Panofsky, and Saxl, Schiesari argues that Ficino's recuperation of the figure of Saturn resulted in a kind of "platonizing" of melancholic genius that marked the beginning of its cultural prestige.

Schiesari then moves to an important discussion of two cinquecento women writers, Gaspara Stampa and Isabella di Morra. She first demonstrates how Stampa's love sonnets recuperate women's victimization in order to celebrate mourning. The poetry of Isabella di Morra, exiled by family and kept like a prisoner (and a possible influence on Tasso), mourns the losses suffered *by* her mother (as opposed to Tasso, who, argues Schiesari, only mourns the loss of his mother *as* loss) and pities her brothers who have imprisoned her — thereby carving out a space for female melancholia that features loss as something other than a melancholic "creative lack."

In perhaps her most elegantly written chapter, Schiesari undertakes an extended analysis of Tasso, whose endless fetishizations of loss render him the melancholic subject *par excellence* in Western cultural history. As the progenitor of a virtual "ideology" of melancholia, Tasso continually persisted, unlike Isabella, in recuperating loss (or his physical imprisonment by Alphonso in Sant'Anna) into his own gain. Identifying loss as the very condition of Tasso's selfhood, Schiesari focusses on his *Il messaggiero,* where Tasso compares melancholic madness to a Hydra, serving as a metaphor for Tasso's "endless production of loss that endlessly signals a narcissistic gain" (202). In her superb analysis of the Tancredi-Clorinda subplot in *Gerusalemme liberata*, Schiesari demonstrates how Tasso manages once again to recuperate the "open wound" of melancholic castration into "the blessed

wound of unappreciated genius" (203) through his use of the figure of the melancholic Tancredi and his rejection of the castrating threat of female mourning (as exemplified by Erminia).

In her concluding chapter, Schiesari turns both to Shakespeare's *Hamlet*, arguing interestingly that his melancholic hero may have influenced early seventeenth-century biographers of Tasso, and to Burton's *Anatomy of Melancholy*, where, as Schiesari contends, "melancholia is de-eroticized as the theological and historical loss of man's original closeness to God, of the purity that was his in Eden" (246). As a kind of repression of "melancholic eros," Burton's *Anatomy* represents, in Schiesari's view, a major difference between late Elizabethan and Ficinian melancholia.

In a kind of coda to her cultural history of melancholia, Schiesari turns to Lacan's "Desire and the Interpretation of Desire in *Hamlet*," perceptively arguing that in Lacan's landmark analysis of *Hamlet* as an "excess of mourning" what is, in the end, "repressed" in his essay are the *real* losses and *real* mourning of the two women, Gertrude and Ophelia. Thus both *Hamlet* and much of the psychoanalytic commentary on it are prominent examples of how both the Renaissance and psychoanalysis are complicitous in the formation of an "ideology" of male melancholia.

The Gendering of Melancholia represents a major contribution to the growing body of work on early modern subjectivity as first undertaken in such books as Joel Fineman's *Shakespeare's Perjured Eye*, Francis Barker's *The Tremulous Private Body*, and Catherine Belsey's *The Subject of Tragedy*. Schiesari's book is a stunning achievement — both in its ambitious scope and in its theoretical sophistication — and is a must reading for anyone interested in the Renaissance and in psychoanalytic criticism and gender studies.

Elizabeth J. Bellamy, *The University of Alabama at Birmingham*

Battista Giuseppe. *Opere*. Ed. Gino Rizzo. Fondazione Credito Popolare Salentino per gli Studi sul Salento. Galatina, Congedo, 1991.

Il consistente volume della casa editrice Congedo raccoglie le opere di Giuseppe Battista di Grottaglie (Taranto), autore di una *Poetica* inneggiante allo stile barocco, attivo come poeta, dottore in teologia ed editore tra Napoli ed Avellino, per circa un cinquantennio "a stretto contatto con il cospicuo e vivace gruppo di letterati lì operante".

Il curatore dell'edizione critica, Gino Rizzo, traccia con acribia il ritratto di questo vivace letterato, considerato, a giudizio unanime dei critici suoi contemporanei, uno dei più dotti uomini della capitale partenopea in epoca barocca.

Attraverso l'attento grafico ricostruttivo dell'*Introduzione* emerge una figura di intellettuale e di operatore culturale assai sfaccettata. È menzionata infatti l'appartenenza del Battista all'Accademia Napoletana degli Oziosi, ove tenne lezioni, "diede risposte ai quesiti", scrisse composizioni e amò confrontarsi con letterati aggregati all'istituzione, quali Scipione Errico.

Interessante l'ampio riferimento ai rapporti intrattenuti con una singolare figura di principe-mecenate (prodigo di favori anche con un importante commediografo meridionale, Cesare de Leonardis), Francesco Marino Caracciolo, principe di Avellino.

Il Battista ricoprì il ruolo di precettore del giovanissimo Caracciolo (succeduto al padre a soli diciannove anni), e fu suo "teorico consigliere" negli anni che corsero dal 1651 al 1660, cercando di instillare nel "suo nobile allievo l'ideale emblema del prìncipe controriformisticamente atteggiato", con un "cospicuo corredo di prudenza, moderazione, avvedimento, munificenza, liberalità".

L'*Introduzione* è seguita da una *Nota bio-bibliografica e filologica.* L'edizione critica, divisa in sei sezioni, raccoglie rispettivamente una selezione dalle *Poesie meliche* (dalla prima alla quinta parte), dagli *Epicedi eroici* e dalle *Lettere*. Le utilissime *Indicazioni esegetiche, linguistiche e onomastiche* concludono l'eccellente volume che ha il merito di far emergere nelle sue componenti peculiari la figura del Battista, "indiscusso capofila" del "panorama poetico meridionale della seconda metà del Seicento".

Olimpia Pelosi, *Suny, Albany*

Glenn Palen Pierce, ed. *Il titolo non si sa.* Torino: Edizioni dell'Orso, 1991. Pp. XXVI + 90.

Il titolo non si sa, curata dallo studioso Glenn Palen Pierce, è un'edizione di un'opera di Tommaso Santagostino, che svolse un suo ruolo nella vita culturale della Lombardia spagnola della seconda metà del Seicento. Di Santagostino si hanno pochissime notizie biografiche: l'autore viene citato succintamente da Filippo Argelati nella *Biblioteca Scriptorum Mediolanensis* (1745) e da Filippo Picinello in *Ateneo* (1670). Pierce si è servito di notizie tratte dalle dediche di tre commedie, nonché dell'Archivio Nazionale di Spagna a Simancas, per ricostruire la biografia del Santagostino (VI). Lo studioso ha così scoperto in Spagna che, almeno nell'arco di tempo che va dal 1668 al 1675, contrariamente a quanto sostengono le biografie che lo dipingono come scrittore arcadico, il Santagostino sembra aver trascorso quegli anni in un ambiente di confine, occupato in intrighi politici e strategie militari (XIII).

La tragicommedia *Il titolo non si sa* fu scritta fra il 1674 e il 1675. Conservata nella raccolta Corniani della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, l'opera è dedicata a Don Martino Fernandez de Cordoba, figura di spagnolo piuttosto incolore ma tale da indurre il Santagostino ad occuparsi di interessi militari spagnoli (X). Dice Pierce che la commedia *Il titolo non si sa* può suscitare un certo interesse, nella storia del teatro milanese, per la tecnica della "commedia nella commedia" (XV). All'interno della tragicommedia, infatti, è inserita un'altra commedia, un canovaccio della Commedia dell'Arte molto lineare che occupa tutto il secondo atto: esso lega il primo al terzo atto tematicamente per mezzo di un attentato contro il protagonista principale della trama generale. L'attentato è la base dell'interazione fra dramma esterno e commedia interna (XVI).

Eccone il riassunto: una compagnia di comici dell'arte giunge alla corte di

Teodoro Duca della Morea. Questi s'innamora della capocomica Flaminia e la convince a preparargli un canovaccio che si rappresenterà in pubblico in un teatro fatto allestire al proposito. Il Duca interpreterà nella commedia la parte dell'innamorato di Flaminia. La donna acconsente e ricambia l'amore del Duca per motivi di interesse. Altri membri della corte vengono costretti a partecipare alla commedia. Tra questi l'erede Narsete che, sfruttando la trama, cerca di cogliere l'occasione per uccidere il Duca, sotto la maschera del buffone Buffettino, ed usurpare il potere. Nel corso della rappresentazione Flaminia si accorge della trappola tesa da Narsete e, ricorrendo ad un lazzo improvvisato, guadagna tempo e fa sostituire il Duca con un paggio innocente che verrà ucciso. Il pubblico, che come Narsete, è ignaro della sostituzione, reagisce favorevolmente all'attentato del Duca Teodoro, approvando il discorso che Narsete fa sul cadavere di Buffettino. Il Duca fugge di nascosto dalla corte insieme a Flaminia che però si stanca di questo ruolo di compagna in fuga e ritorna alla corte, seduce Narsete e ricomincia le sue trame. La giustizia trionfa alla fine quando Teodoro, pentito, ritorna, riprende il potere, le responsabilità del rango e condanna i traditori a carcere perpetua.

La tecnica della "commedia nella commedia" si trova applicata nel Seicento nell'*Amleto* di Shakespeare, nell'*Illusion comique* di Corneille e nell'*Impromptu de Versailles* di Molière. Il tema trova applicazione anche in Italia (XVIII): basti pensare al Goldoni nel *Teatro comico*. Ma in generale il potenziale drammatico del copione interno si realizza fuori d'Italia: sarà solo con l'affermazione sulla scena internazionale della trilogia di Pirandello che esso ritornerà ad attirare l'attenzione sulla scena italiana. È perciò di grande interesse trovare nell'ambito del Seicento milanese un'opera degna di considerazione per l'applicazione della commedia interna in senso tecnico ed artistico. Santagostino giunge anche a coinvolgere gli spettatori nell'azione del palcoscenico. Per il coinvolgimento del pubblico e per l'indifferenza al macchinario teatrale *Il titolo non si sa* si avvicina moltissimo all'opera teatrale di Marivaux, *Les acteurs de bonne foix*. Pierce sostiene che l'opera di Marivaux e quella di Pirandello permettono di apprezzare meglio l'opera del Santagostino evidentemente interessato, come loro, al ruolo del teatro nella società (XXIII).

Il titolo non si sa è una commedia ricchissima d'informazioni, una verifica non solo di quello che sappiamo della Commedia dell'Arte come genere, ma anche di quello che ci offrono centinaia di scenari raccolti e pubblicati da storici del teatro. Ma in nessuna commedia è possibile vedere un canovaccio del periodo rappresentato in diretta, che prende vita sul palcoscenico, eccetto che nel *Titolo* (e questo va a merito del Pierce che ha curato l'opera) in cui regia dietro le quinte e lazzi improvvisati sono un tutt'uno. Il Santagostino ha usato l'azione del canovaccio per segnalare un momento di transizione storica — la Commedia dell'Arte in funzione d'una realtà sociale — atto di cui le si è potuto dare credito solo in rarissimi casi.

L'edizione del Professor Pierce si presenta in una stampa elegante e vivace. La commedia si legge con interesse e divertimento. Il Santagostino aggiunge un nuovo capitolo alla storia del teatro del Seicento ed alla storia della Commedia dell'Arte.

Mauda Bregoli-Russo, *University of Illinois at Chicago*

Sebastiano Locatelli. ***Viaggio di Francia. Costumi e qualità di quei***

***paesi (1664-1665).* A c. di Luigi Monga e con prefazione di Albert N. Mancini. Moncalieri: Centro Interuniversitario di Ricerche sul "Viaggio in Italia", 1990. Pp. 474.**

Sebbene in questi ultimi trent'anni vari studi abbiano restituito dignità letteraria alla tradizione odeporica, ancora oggi manuali e strumenti di lavoro riservano trattazioni sporadiche ai viaggiatori o addirittura ne ignorano il contributo. Si tratta di un capitolo ingiustamente confinato per lungo tempo ai margini della letteratura ufficiale, ma che merita l'attenzione degli storici e dei filologi. Infatti, alla narrativa di viaggio secentesca e settecentesca va senza dubbio riconosciuto il merito di offrire stimolanti spunti di ricerca sia allo storico della letteratura, per la ricchezza di tematiche esotiche offerte a generi tradizionalmente rigidi, che allo storico della lingua per i numerosi neologismi apportati nel lessico dai viaggiatori.

È in questa prospettiva che Luigi Monga, con la sua attività di paziente ricercatore e di esperto studioso di inediti, restituisce al racconto di viaggio legittima cittadinanza letteraria proponendone la lettura e lo studio.

La presente edizione consiste nel racconto del viaggio compiuto in Francia dal sacerdote bolognese Sebastiano Locatelli tra il 1664 e il 1665. Il testo, corredato di un'illuminante introduzione e di note, è ricostruito sulle due più importanti redazioni dell'opera, rispettivamente del 1666 e del 1693, individuate in due manoscritti conservati presso la Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna e la Comunale Augusta di Perugia.

A metà "tra il meraviglioso della scoperta e l'antropologico dell'acquisito" (12), come sottolinea Albert N. Mancini nella prefazione al volume, "l'opera del Locatelli può dirsi esemplare del nuovo modo di viaggiare e scrivere relazioni di viaggio" (13). Infatti, la percezione oggettiva della realtà e la comune reticenza a cedere a licenze fantastiche e al "meraviglioso" di ascendenza barocca costituiscono della letteratura dei viaggi degli ultimi decenni del secolo un capitolo di transizione tra due epoche e, in certa misura, un capitolo autonomo rispetto a quella precedente. Animato da un nuovo senso di curiosità e di avventura, ma anche da una particolare considerazione per le componenti politiche, sociali e culturali del paese visitato, il *Viaggio di Francia* del Locatelli testimonia, dunque, una svolta di gusto e sensibilità dell'intera generazione tardosecentesca. L'edizione, curata da Luigi Monga con coerenza e acribia filologica, servirà senza dubbio da impulso ed esempio a studi futuri sulla letteratura odeporica.

Stefania Buccini, *University of Wisconsin-Madison*

Angelica Forti-Lewis. *Maschere, libretti, e libertini. Il mito di Don Giovanni nel teatro europeo.* Roma: Bulzoni, 1992. Pp. 240.

"Mozart's Don Giovanni," writes Joseph Kerman, "the man, not the opera — is one thing, and the Don Juan idea, myth or archetype is another kind of thing altogether." ("Reading Don Giovanni," in *Don Giovanni: Myths of Seduction and Betrayal*, Johns Hopkins UP: 1991). These kinds of distinctions and delimitations characterize much of the abundant body of scholarly writing on Don Juan: critics first isolate one

manifestation of the figure and then proceed to generalize about his universal meaning. Thus, the first issue at hand in Angelica Forti-Lewis's *Maschere, libretti e libertini* is definition and critical approach. Forti-Lewis defines Don Juan as a literary theme, created by *Tirso de Molina* from several legends and *topoi*, which then develops "con il movimento ondulato and spirale tipico del mito" (15). Forti-Lewis refuses those approaches that collapse Juan into one structure, meaning, or impulse, such as Julia Kristeva's characterization of Juan as the "harmonization of the multiple," or those that view Juan as the personification of one specific myth, such as the myth of rebellion, redemption, punishment, death, or seduction, since such methods tend to give short shrift to the diachronic nature of Juan's development. Juan's mythical background is a triple configuration of *simia Dei* (the Trickster/Devil), Eros, the companion and helper of lovers, and Hermes, the clever inventive messenger for the gods who was also a conductor of the dead to Hades (33-40). Forti- Lewis defines her critical method as both synchronic and diachronic. She will concentrate on the progressive permutations of five rather broad thematic and structural components that the Don Juan plays of Tirso de Molina, Cicognini and the Commedia dell'Arte versions, Molière, Goldoni, Mozart, Christian Grabbe, José Zorilla, George Bernard Shaw, Max Frisch and Dacia Maraini share: 1) Don Juan's status as hero or antihero and how it reflects the political and cultural projections of the writer's historical and literary *milieu*; 2) the theme of death; 3) the roles of the secondary characters, namely, the women and servants; 4) the referential function of *burla*, the buffoonery and mockery that initially represent the mystical side of the hero but gradually become synonymous with his rebellion and/or alienation; and 5) the theme of food, specifically its exchange between the living and the dead (20).

The advantages and the limitations of Forti-Lewis's book are determined by her approach. By refusing to insist on one overriding interpretation of Juan, Forti-Lewis can and does present a series of more inclusive discussions of the most well-known depictions and transformations of Juan which is no small task: the crude Spanish trickster turned blasphemer; the hypocritical French aristocrat who seduces more through verbal than sexual virtuosity; Mozart/Da Ponte's amoral and reckless epicurean; Grabbe's tormented idealist and theoretician of love who is redeemed in Zorilla's play; and finally, in our century, the oedipal, impotent obsessive type in need of psychiatric treatment. Forti-Lewis selectively returns to her five components to show how the changes and developments that accrue to Juan as he traverses time and space both derive from, modify and announce the next version that further distances itself from Tirso's prankster. Although changing interpretations are seen as "sfasamenti" of the unstable, originary myth, they are primarily determined by the period's *Zeitgeist*; therefore, the abstract, unlikable Juan of Max Frisch, a writer who more consciously exploits the literary tradition, has more in common with Camus's vision of Juan in his interpretive essay than with previous Juans: ". . . il mito nel suo movimento archetipico a spirale, continua ad assecondare l'humus spirituale del nostro periodo antieroico, materialistico ed ansioso, generando un eroe sempre più astratto e antipatico. Il mito si snoda ed aderisce alla psiche collettiva di ogni era, e se prende il sopravvento, lo fa in termini di ansietà borghese che non hanno niente a che fare né col *Burlador/Caballero* secentesco, né coll'eroe tormentato e romantico del secolo scorso. Don Juan, nella seconda metà del nostro secolo diventa particolarmente adatto per rappresentare dopo gli orrori del secondo guerra mondiale,

l'assurdità dell'eroismo" (182).

The individual analyses include many fine insights and are cogently presented. In the plays discussed, Don Juan belongs to the upper classes; however, Forti-Lewis does make good use of the excellent research work done by other Italians, notably Marcello Spaziani (*Don Giovanni dagli scenari dall'Arte alla "Foire"*, Edizioni di storia e di letteratura, 1978), and Giovanni Macchia (*Vita, avventure e morte di Don Giovanni, Einaudi*, 1978) to examine the carnevalesque figure of Juan in the Commedia dell'Arte versions in the chapter entitled "Da Firenze a Parigi," although here and elsewhere, critical work is not always properly credited. This problem is, in part, related to the approach and goals of *Maschere, libretti e libertini*. With the exception of Dacia Maraini's play, Forti-Lewis follows a comparative trajectory of Juan's development established by many other scholars, such as Leo Weinstein, Jean Rousset and Oscar Mandel, whose work she brings together with her structural, mythical and thematic approach. However, her goal of inclusiveness and the lack of a centralizing thesis or definition of Juan, however limiting the latter may be, make it difficult, at times, to distinguish Forti-Lewis's voice and position from those she includes.

Maschere ends with a discussion of Maraini's feminist play *Don Juan* (1976). Forti-Lewis points out how Maraini's version is a twentieth-century realization of Georges Sand's "pre-feminist" response to the myth of Juan in her 1833 novel Lélia. Like Lélia, Maraini's Elvira refutes the romantic versions of Juan in which he is redeemed by a woman's love. Forti-Lewis concludes that Maraini's Elvira represents "il trionfo della ex vittima": Elvira is a woman who loves Juan without illusions "pur conoscendo tutte le debolezze" (207-08). This conclusion is too narrow and somewhat disappointing since Maraini's Elvira is far from victorious and, as Forti-Lewis shows in other discussions, she is not the first woman in the tradition to acknowledge Juan's faults and continue to love him. However, in the body of the essay, Forti-Lewis does focus on several instances of Maraini's original use of the tradition in an analysis that invites further study in light of the very information and materials she so meticulously documents in the preceding chapters.

However, conflicting readings of Juan are nothing new for this literary character who, for some time, has owed his survival more to interpretation than representation. Just like Juan's cornucopian hell in *Foire* versions that kept throwing him back for another adventure, Don Juan interpretations seem to feed the flames for more theories and discussions on the meanings and uses of the myth/theme/literary structure. And, by bringing together a rich variety of Juan representations and interpretations between the covers of this book, Forti-Lewis contributes nicely to this ongoing enterprise.

Carol Lazzaro-Weis, *Southern University*

Luciano Bottoni. *Il teatro, il pantomimo e la Rivoluzione.* Firenze: Leo S. Olschki, 1990. Pp. 348.

Il secondo centenario dell'Ottantanove ha favorito una massa imponente di indagini dedicate a numerosi aspetti del fatidico capovolgimento che sconvolse il continente europeo. Naturalmente l'attenzione degli studiosi non poteva mancare di prendere in considerazione la dimensione teatrale della Rivoluzione francese, che è stata oggetto di un importante congresso internazionale, i cui lavori sono ormai di pubblico dominio (vedi *Lo spettacolo nella Rivoluzione: Atti del Congresso Internazionale, Milano 4-5-6 maggio 1989*, a c. di P. Bosisio, Roma, Bulzoni, 1989). Come ha giustamente notato Paolo Bosisio, la Rivoluzione francese ebbe il merito di fornire "il solido fondamento per la nascita del teatro moderno" e della "odierna esigenza di trascrivere in termini di spettacolo ogni occasione pubblica e privata dotata di un significato che si intenda comunicare con opportuna enfasi" (ivi, p. 9). Sotto tale aspetto, la Rivoluzione francese va considerata, insieme con lo *Sturm und Drang* tedesco, l'incubatrice in cui "le esigenze latenti e solo parzialmente espresse all'interno della temperie illuminista trovano il vigore necessario per tradursi in atto" (ivi). Ma per farsi un'idea adeguata del fenomeno non ci si deve limitare all'aspetto puramente letterario del teatro della Rivoluzione francese. Occorre, come osserva Bosisio, prendere in considerazione anche "altri aspetti più interessanti e significativi", vale a dire le "ampie e variegate componenti 'spettacolistiche'" del mondo rivoluzionario (ivi, pp. 9-10).

Questa esigenza metodologica è chiaramente presente a Luciano Bottoni, autore di notevoli studi teatrali, come *Drammaturgia romantica: i paradigmi culturali* (Pisa, Pacini, 1980) e *Drammaturgia romantica: il sistema letterario manzoniano* (Pisa, Pacini, 1984). Fin dal "Prologo" (7-24) del libro in esame (in parte costituito di saggi già pubblicati in varie sedi), Bottoni insiste, nella scia delle classiche opere di Guido Mazzoni e Paul Hazard, sull'impatto teatrale della Rivoluzione francese, che investe ogni aspetto della società. Nel primo capitolo, intitolato "Teatro patriottico e dintorni" (25-81), l'Autore addita la polarità che caratterizza il teatro giacobino e post-giacobino: quella fra parola e gestualità, che ebbe la più alta sanzione nelle grandi cerimonie napoleoniche e soprattutto nella famigerata incoronazione del Buonaparte a re d'Italia: "A Milano, in duomo, il gusto teatrale dell'imperatore trionfa sullo stesso arcivescovo Caprara, che, nel momento culminante dell'incoronazione, deve cedere la corona ferrea raggelato da uno stridulo 'Gare a qui y touche!'" (30). Bottoni dimostra come questo gusto diffuso per il bel gesto compaia non solo in Monti, celebratore ufficiale delle glorie napoleoniche, ma anche nel giovanissimo Manzoni, per poi culminare nel trattato *Della declamazione* (destinato a rimanere inedito fino al 1878) di Francesco Saverio Salfi, di cui l'Autore si serve per illuminare il teatro di Pellico e dello stesso Manzoni.

Il secondo capitolo, intitolato "La Rivoluzione, la commedia, l'apoteosi, 1796: Bologna e *Il laberinto dei delitti*" (83-222), costituisce il nucleo inedito del volume in oggetto. È interamente dedicato all'ambiente bolognese e soprattutto a una commedia satirica di Luigi Giorgi, intitolata appunto il *Laberinto dei delitti* (1798), in cui *tableaux vivants*, gesti e parole si sostengono a vicenda in una rappresentazione scenica, contraddistinta dal "tema della discesa nel labirinto" del male e dall'opposto "tema d'un'ascesa utopica nel futuro" (215), che approda alla "laica risacralizzazione della violenza, della quotidianità e della storia" (221). In ogni modo, per Bottoni, il bilancio del teatro giacobino è negativo: la teatralità insita nella Rivoluzione comportava "il deprimente paradosso d'una scena cristallizzata o

cadaverica", per cui si può parlare di "un teatro senza rivoluzione e una rivoluzione senza teatro" (222).

La gestualità si accampa in primo piano nel terzo capitolo, intitolato "Viganò, il pantomimo e la rivoluzione del gesto" (223-330), seguito da una utile "Appendice a compendio biografico" (331-334). È infatti uno studio approfondito del coreografo Salvatore Viganò, inventore di danze cosmogoniche e di tragedie mute, la cui arte venne paragonata a quella di artisti o scrittori di primo piano, come Canova, Alfieri, Milton, Raffaello o Michelangelo. Le coreografie di Viganò, che dette vita a figure indimenticabili come Otello o Mirra, rivaleggiando con Shakespeare e Alfieri, sembravano fatte apposta per confermare la validità delle *Lettere intorno alla Mimica* di Johann Jacob Engel, che Giovanni Rasori, ammiratore del danzatore italiano, tradusse nel 1820. Naturalmente l'onnipresente categoria estetica del sublime si riscontra anche nei coreodrammi di Viganò, che rispondevano ai requisiti fissati da Giuseppe Ferrario: "Solennità e sublimità di passioni... sono i requisiti emotivi della pantomima seria" (315316). Sotto tale aspetto, Bottoni ha il merito di allargare alla sfera della danza la presenza massiccia del sublime nelle reazioni favorevoli o sfavorevoli degli italiani agli eventi scatenati dall'Ottantanove (mi si consenta di rinviare il lettore al mio "Vincenzo Monti, la Francia rivoluzionaria e la poetica del sublime," in *L'eredità dell'Ottantanove e l'Italia*, a c. di R. Zorzi, Civiltà veneziana, Saggi, 39, Firenze, Olschki, 1992, pp. 81-134). Siamo grati all'Autore che ha saputo riproporci questo trionfo dell'effimero sulla scorta di una quantità di pubblicazioni più o meno rare, come i *Commentarii della vita e delle opere coreodrammatiche di Salvatore Viganò* (1838) di Carlo Ritorni.

Il libro di Bottoni è anche un valido contributo a quella storia della gestualità nell'area italiana, di cui si avverte sempre più l'esigenza (vedi, per esempio, Nico Lamedica, *Oratori, filosofi, maestri di sordomuti: per una storia degli studi sul gesto fra età antica e moderna*, Cosenza, Pellegrini, 1984). Una storia del genere dovrà tener conto non solo del teatro, ma anche del folclore e dell'archeologia. Dico questo, pensando soprattutto al saggio *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano* (1832) di Andrea De Jorio, riproposto in edizione anastatica qualche anno fa (Sala Bolognese, Forni, 1979) e citato da Lamedica nella bibliografia del volume da me ricordato (*Oratori*, p. 181).

Gustavo Costa, *University of California, Berkeley*

Stefania Buccini. *Il dilemma della Grande Atlantide. Le Americhe nella letteratura italiana del Settecento e del primo Ottocento.* Napoli: Loffredo Editore, 1990. Pp. 224 + 15 illustrazioni.

Mentre ci si accinge a commemorare il quinto centenario della scoperta di Colombo viene alla luce, in un momento quindi alquanto propizio della storia d'America, l'attento studio di Stefania Buccini sul mito del Nuovo Mondo nella letteratura italiana del secolo dei lumi e del primo Ottocento.

Il volume, prefazionato da Franco Fido, si articola in cinque capitoli: *Il dibattito settecentesco sul Nuovo Mondo: fonti, divulgazioni, revisioni* (13-46); *Gli alibi*

dell'esotismo: il mito, la parodia, l'utopia (47-89); *Tradizione e revisione nelle storie settecentesche del Nuovo Mondo* (91-110); *L'Italia e la nuova America* (111-162); *Epilogo: risvolti ottocenteschi* (163-205). L'edizione è corredata di note accurate ed illuminanti, di preziosa bibliografia (207-14) e di tre indici; inoltre, la lettura dei capitoli è accompagnata da quindici illustrazioni. Seguendo una prospettiva storicistica, Stefania Buccini fornisce una ricognizione rigorosa delle polemiche sull'America che, durante il Settecento ed il primo Ottocento, appare inquadrata tra due poli contro uno sfondo esotico: paradiso abitato dal buon selvaggio roussoiano da una parte, mondo di demoni e cannibali, di riti e magie, di episodi dell'orrore dall'altra (episodi che Leopardi, attingendo sia alla cinquecentesca *Chronica del Perù* di Cieça de Leòn sia alla *Storia d'America* di Robertson, riprende nella *Scommessa di Prometeo*, p. 190).

Benché l'America eserciti un fascino esotico sulla società europea, molti intellettuali e missionari settecenteschi continuano a credere che "l'indiano è un selvaggio, sia esso cattivo o buon selvaggio, e quindi un soggetto 'diverso' che non gode degli stessi loro diritti" (13). Non a caso, tale convinzione serve a giustificare la violenza dei *conquistadores*, i quali sono però condannati dal Muratori nei due monumentali volumi de *Il cristianesimo felice nelle Missioni dei Padri della Compagnia di Gesù nel Paraguay* (1743). Il grande erudito modenese, pur rimanendo nell'opinione dei più in merito al "benefico effetto dell'evangelizzazione" vista come una moderna crociata atta ad indirizzare "i selvaggi sulla via della rettitudine e della verità" (20), si rifiuta però, contrariamente alla tradizionale tendenza gesuitica, "di credere che inizialmente 'gl'Indiani non fossero uomini come noi, ma una specie d'Animali fra l'uomo e la scimia, cioè bestie colla sembianza umana'" (21-22).

L'esotismo degli Americani, come evidenzia Buccini, è fonte d'ispirazione al teatro del prolifico commediografo napoletano Francesco Cerlone (*Gl'Inglesi in America, o sia il Selvaggio*; *Il Colombo nell'Indie*; *Li Napoletani in America*) e al Goldoni che darà alla luce due tragicommedie americane: *La peruviana* e *La bella selvaggia*. Comunque, piuttosto che idealizzare il mondo selvaggio, tali commedie "concedono al pubblico settecentesco un'evasione esotica, entro i limiti e i cliché della tradizione teatrale borghese" (65).

D'altra parte, mentre Pietro Chiari propone un ritorno al primitivismo americano quale "antidoto della società illuministica in crisi" (205), Gaspare Gozzi cerca il "paradiso perduto" e addita l'età dell'oro sia nel Nuovo Mondo sia a Venezia nella "vita semplice e naturale del popolo" (52), l'economista napoletano Antonio Genovesi afferma che "i selvaggi non sono relitti esclusivamente dell'Africa o dell'America in quanto essi sono presenti anche tra di noi in Europa e, addirittura, nel reame di Napoli" (50). Tale comparazione racchiude innovazioni importanti perché richiama l'attenzione sui "selvaggi" nostrani "invitando storici, eruditi e naturalisti a non perdersi in ipotesi arrischiate e bizzarre su popoli esotici" (50).

Secondo Genovesi, osserva con perspicacia la studiosa, "al di là di ogni idealizzazione primitivistica e di sterili sogni arcadici, soltanto professare la fede nel progresso può in definitiva garantire l'avvento dei secoli d'oro" (51). Difatti gli intellettuali italiani, salvo qualche eccezione, nonostante il *revival* di un miraggio primitivistico rilanciato dalla *Storia degli stabilimenti europei in America* dei Burke (Venezia, 1763), nutriscono "riserve verso tentatrici suggestioni primigenie" (53). Perciò l'idealizzanione del primitivo, il *revival* del buon selvaggio roussoiano cui

approda l'abate Chiari (specie nel suo ultimo romanzo di argomento americano, *I privilegi dell'ignoranza*, 1784) è contro corrente in quanto gli intellettuali italiani sono indifferenti, se non avversi, "ad ogni risvolto mitico di un ritorno 'à quatre pattes'" (73-74).

La lettura diventa maggiormente stimolante nella seconda parte del libro (capitoli III-V) che ha come sfondo l'emergere degli Stati Uniti. È proprio durante il tardo Settecento che "la nozione di America, venendo a perdere gradualmente la sua connotazione di *sauvagerie* e a coincidere con la giovane repubblica del Nord, assume una diversa dimensione semantica" (94). Tale revisione viene proposta dal botanico milanese Luigi Castiglioni nel suo affascinante *Viaggio negli Stati Uniti dell'America settentrionale* (1790), opera che Buccini riassume con acume critico. Castiglioni polemizza con coloro (Buffon, De Pauw e Raynal) che hanno considerato gli indiani quale "razza intermedia tra gli uomini e le bestie", definisce "selvaggio" sinonimo di "antico abitatore dell'America" (156) ed attribuisce il nome di "americani" ai coloni degli Stati Uniti (13). Altro merito di Castiglioni è d'aver deplorato il maltrattamento dei poveri neri "che a disonore dell'umanità non sono quasi reputati per uomini, e per la più leggiera mancanza esposti al flagello d'un aguzzino, quando il padrone stesso non prende il barbaro piacere di tormentarli" (159). Sicuramente pionieristico nel diario del botanico milanese, come evidenzia la studiosa, è "l'invito ad una valutazione 'sociologica' della Nuova America" (162). Tale sollecitazione ad esaminare "la diversità economica, sociale e culturale dei vari stati . . . segna una svolta importante della concezione italiana del Nuovo Mondo, in quanto indica una progressiva 'limitazione' e 'chiarificazione' degli orizzonti americani" (161).

In procinto di raggiungere la propria indipendenza, ciò che maggiormente entusiasma gl'italiani è la rivoluzione americana che, secondo Carlo Botta (*Storia della guerra dell'indipendenza degli Stati Uniti d'America*, 1850), incarna "l'ideale di una guerra non per la 'gloria' o per la 'conquista', ma esclusivamente per la difesa dei liberi diritti dell'uomo e per l'istituzione d'una repubblica pacifica" (182). La Nuova America diventa quindi fonte di nuovi miti: esaltazione del "buon quacchero" Penn e del mito pensilvano (110), di Franklin ("simbolo e difensore della libertà," p. 123), di uomini illustri come Washington, Lincoln, Madison e Jefferson che contribuiscono alla creazione del mito della rivoluzione e di un Nuovo Mondo sinonimo di libertà e democrazia (129). L'America desta interesse in molti italiani; intellettuali come Mazzei e Da Ponte "si sentono investiti da una missione nel Nuovo Mondo: il primo di teorico e propagatore delle idee rivoluzionarie, il secondo di diffusore della lingua e della letteratura italiana" (163). L'entusiasmo per la causa degli insorti non tarda a manifestarsi in letteratura, per esempio nei romanzi dell'abate Chiari (*La corsara francese della guerra presente*, 1781), specie nelle odi all'*America libera* (1784) e nei trattati *Della tirannide* (1777) e *Del principe e delle lettere* (1786) di Alfieri. Tuttavia, osserva Buccini, per il libertario "l'America come terra di libertà è un'immagine metastorica destinata a rimanere termine di confronto ideale e un'equazione risolta solo sul piano psicologico, ma non su quello storico-politico" (138).

Come già notato all'inizio, suggestioni dell'esotismo americano si evidenziano anche negli scritti di Leopardi che, tra le sue letture sul Nuovo Mondo, annovera le celebri *Lettere americane* (1780) dell'economista istriano Gian Rinaldo Carli. Mentre

nella canzone *Ad Angelo Mai*, Colombo "scoprendo 'un'ignota immensa terra', ha dunque distrutto i 'sogni leggiadri' dell'umanità" (189), nel *Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez*, osserva giustamente Buccini, "Leopardi, astenendosi da ogni esaltazione retorica della scoperta, arriva a 'svuotare' il mito tradizionale della sua sostanza: il Nuovo Mondo non ha altra funzione che quella di sollecitare una navigazione per evitare la monotonia" (203). Difatti, come nota Fido, nonostante la sua sfiducia nelle "magnifiche sorti e progressive . . . Leopardi intuisce invece il carattere ancipite del mito che lo interessa, e lo incorpora in un discorso polemico non meno attuale, politicamente, delle esaltazioni dei bravi americani" (10-11).

Sarebbe ridondante dire che il presente libro è ricco di riscoperte, di acute e straordinarie considerazioni (convalidate da numerose fonti italiane, inglesi, americane, francesi e spagnole) che mettono in piena luce il "dilemma" della "grande Atlantide". Comunque, oltre ad essere un utile studio erudito che va letto da ogni italianista (n.b. "il libro . . . si legge come un racconto", p. 11), il volume di Stefania Buccini è realmente una singolare novità letteraria, e come tale merita anche un premio.

Salvatore Cappelletti, *Providence College*

Giorgio Cavallini. *Studi e note su Foscolo e Leopardi.* Roma: Bulzoni, 1990. Pp. 213.

Questo volume contiene diversi scritti, interventi e schede già apparsi precedentemente e alcuni in parte modificati.

A proposito dell'*Ortis* foscoliano l'autore mostra l'evoluzione dell'operetta dal primo abbozzo all'edizione definitiva. Vi sono in quest'ultima ampliamenti che consentono di vedere un orientamento più deciso nella concezione del Foscolo. Una delle aggiunte significative è costituita dalle peregrinazioni di Jacopo per l'Italia, che offrono al protagonista la possibilità di evocare in maniera tangibile il proprio amor di patria e il senso civico e libertario, presenti, quasi numi tutelari di tale evocazione, il Parini e l'Alfieri. Cavallini afferma che "la novità più importante è costituita dall'inserimento della lettera del 17 marzo 1798" (17) in cui è contenuto un violento attacco contro Napoleone ormai tramontato e "il fascino del supremo eroismo" (18), e dove si discute anche il suicidio, il quale mentre nel caso di Catone ha avuto un alto valore morale e civile, può in altri essere un gesto puramente egoistico, come già aveva fatto osservare il De Sanctis. Secondo l'autore, dei tre nuclei che costituiscono la sostanza dell'*Ortis*, amoroso, politico ed esistenziale, quest'ultimo appare il "più suscettibile di variazioni e di approfondimento" (19). Alle radici del romanzo è l'antagonismo espresso dallo stesso Foscolo "tra la disperazione delle passioni e l'ingenito amor della vita" (20). Ma un altro importante elemento di dissidio si manifesta nella difficoltà di conciliare lo slancio preromantico con la formazione umanistica. Cavallini definisce l'*Ortis* "libro aperto" nel senso che esso si presta a diversi tipi di lettura, e anche perché nasconde i germi di un ricco futuro, offrendo esso spunti diversi ad altri scrittori e poeti dell'Ottocento, fra i quali non ultimo Giacomo Leopardi.

Analizzando le due odi, *A Luigia Pallavicini caduta da cavallo* e *All'amica risanata*, Cavallini nota la differenza di tono e d'intensità fra le due composizioni, benché entrambe si articolino su uno sfondo di evidente gusto neoclassico. Nella prima il poeta appare distaccato, anche se i suoi accenti sono sinceri. Ma dal verso non traspare nessuna "confidenza o intimità personale" (29). Quel che sembra soprattutto contare sul piano dell'esigenza poetica sembra essere l'aspirazione a rendere immortale quella bellezza che la caduta da cavallo ha rivelato fragile e mortale. In fondo, a questo fine tende tutto l'apparato mitologico che circonda la figura della donna. Il distacco non è tuttavia completo, perché l'esaltazione della bellezza femminile non si compie in quest'ode ad un livello puramente ideale, ma risente del personale "amore-sentimento" romantico che ispira di sé la produzione foscoliana. Ma questo si fa ben più evidente nella seconda ode alla Fagnani-Arese, dove si può parlare di una partecipazione emotiva ben più immediata e profonda. Ecco che il poeta assume qui "una sua collocazione accanto a quella della donna. . . . Egli . . . può intervenire in prima persona e porsi accanto alla donna per conferirle eternità con la poesia" (35). Il critico insiste che le odi non costituiscono una produzione di carattere isolato, ma che vanno viste entro il più ampio quadro della complessiva opera foscoliana. Una parte abbastanza cospicua dell'analisi delle due odi è rivolta alle scelte lessicali e alle presenze mitologiche, le quali però non tolgono peso umano alla poesia, ma anzi la arricchiscono e la innalzano, secondo un metodo che troverà la sua più alta espressione nelle *Grazie*: "Nelle odi la realtà e l'umanità non sono dimenticate, bensí idealizzate e trasfigurate: la bellezza . . . diventa immortale ed eterna per opera della poesia, che esalta in essa uno di quei valori, come l'amore, l'amicizia e la poesia stessa, i quali soli, per il Foscolo, possono consolare l'uomo delle sue sofferenze e sventure" (40-41).

La sezione del volume dedicata a Leopardi si apre con uno studio comparato degli idilli *L'infinito* e *Alla luna*. Prevale l'esame dell'aspetto strutturale e lessicale che porta l'autore a concludere: "Nell'*Infinito* . . . la struttura è compatta e serrata per il carattere di forte tensione intellettuale con cui è sviluppato il motivo di fondo. . . . *Alla luna* presenta invece . . . una pluralità di direzioni che risponde alla diffusione e all'oscillazione della sua linea di svolgimento" (75).

Nell'ambito della poetica del "vago" ribadita più volte da Leopardi nella sua opera, spetta un posto speciale all'avverbio "forse", che compare in diversi contesti cruciali del discorso leopardiano; ma accanto a questa parola ve n'è un'altra, sostiene Cavallini, che assolve una funzione altrettanto importante, ed è la voce "certo". Essa si pone talvolta in antitesi alla precedente, ampliando l'ambiguità della condizione umana e rendendo in effetti impossibile il raggiungimento di una risposta definitiva. Ma d'altra parte essa consente di impostare una dialettica poetica di rara efficacia. L'alternanza di "forse" e "certo" si ritrova frequentemente, ma appare con inconsueta intensità nel *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*. "La correlazione esplicita o implicita delle due parole" osserva il critico citando Fubini, "può essere interpretata come uno dei modi nei quali si manifesta la tendenza dell'autore 'a far sensibile . . . l'ondeggiamento dell'animo, a rendere i sentimenti nel loro primo formarsi, nella loro successione'" (86).

Lo spazio più ampio della raccolta è occupato da un'analisi dei *Paralipomeni della Batracomiomachia*, ed è per molti aspetti la parte più interessante della sezione dedicata a Leopardi. I *Paralipomeni* sono opera assai più complessa e varia di quanto

la trama letterale possa fare apparire. C'è all'interno di essa una vasta gamma di sfumature tematiche e stilistiche che la rendono collocabile tra i lavori più significativi del poeta recanatese. La satira politica si appunta principalmente sui granchi (gli austriaci) ma anche i topi (i patrioti italiani) sono spesso segnati a dito per la loro inconcludenza, la loro incapacità di portare a compimento il loro disegno di libertà e di autonomia, anche se per essi Leopardi conserva un senso di partecipe umana simpatia. Le rane invece, nonostante entrino cospicuamente nel titolo del poemetto, non hanno una parte molto rilevante. Questo mondo di piccoli animali è integralmente umanizzato, come appare evidente per esempio nel personaggio di Rubatocchi, la cui prodezza esemplare è degna della migliore tradizione epica, e che riflette nel suo eroismo "il titanismo agonistico vagheggiato dal Leopardi nelle canzoni giovanili" mentre sembra "preannunciare, sia pure in un contesto poetico molto diverso, l'atteggiamento fermo e dignitoso, il pessimismo eroico e consapevole che sarà espresso nella *Ginestra*" (97). Lo stesso vale per Leccafondi e Assaggiatore, quest'ultimo quasi un autoritratto del Leopardi stesso in quel suo essere "tranquillo in sua virtù" (98).

Emerge dall'opera la netta posizione di Leopardi anche in rapporto alla filosofia del suo tempo: egli infatti si oppone tenacemente a una visione stoltamente provvidenzialistica, insinuando fra le righe la sua visione della filosofia che "non mira . . . a dispensare all'uomo la felicità, ma a rivelargli la verità e, di conseguenza, l'infelicità che ne è necessariamente congiunta" (99).

Importanti sono nel testo le divagazioni dall'argomento principale, divagazioni che fanno però parte integrale del fine poetico e ideologico del componimento, e quindi da tenere nella stessa considerazione della trama principale. Particolarmente significativo, secondo Cavallini, l'*excursus* del Canto IV sull'origine della società umana, che presenta un netto rifiuto della posizione tipica degli ideologi della Restaurazione, "che ritenevano che l'uomo nasca civile e diventi poi selvaggio"; invece Leopardi è convinto del contrario, e cioè "che l'uomo nasce selvaggio e che deve lottare contro la natura" (102).

È tuttavia nell'episodio del viaggio del topo Leccafondi nel regno degli animali morti che la serietà e l'impegno del poeta e la sua vasta gamma di toni e di temi trova il suo terreno più fertile e la sua più felice espressione. Qui compare l'unica figura d'uomo in tutto il poemetto, Dedalo, mentore a Leccafondi e insieme *alter ego* di Leopardi, nella sua visione materialistica del mondo. Il regno degli animali morti è un'originale creazione leopardiana: in esso non vi sono anime, ma solamente cadaveri, in uno sterminato paesaggio di corpi stipati uno contro l'altro. Un clima allucinante che però non esclude il sapiente tocco dell'ironia e della satira: esso "può ricordare certa iconografia medievale pregiottesca; ma si noti il particolare: 'con le mani appoggiate a un bastoncello', che . . . dà all'insieme funereo una nota ironico-icastica più lieve (si potrebbe quasi dire prechapliniana) di umanizzazione e di modernità" (104). L'assenza del riso nel mondo dei morti è un altro tocco di consumata *vis* poetica e introduce un altro elemento nel quadro già complesso dell'oltremondo leopardiano.

Interessante il raffronto tra i *Paralipomeni* e il *Dialogo di Tristano e di un amico*, dove Cavallini riscontra il medesimo spirito anticonformista, la medesima amara consapevolezza, la stessa sete di verità cruda ed essenziale, la stessa fermezza di propositi: "anche nella favola satirica dei *Paralipomeni* pulsa in maniera vitale

qualche aspetto della moralità inattuale di Tristano-Leopardi: vista in questa luce, l'opera oltrepassa il suo tempo, rendendo anguste o caduche le interpretazioni tardo-ottocentesche che scorgevano nelle vicende di Topaia precise allusioni a fatti e a personaggi dell'epoca in cui visse il Leopardi, e può essere ancora letta e sentita come contemporanea" (109). Per quanto riguarda le presenze letterarie nel poemetto, Cavallini cita Ariosto, Tasso, il Byron del *Don Juan* e anche il Casti degli *Animali parlanti*, sottolineando però in ogni caso l'unicità dell'esito leopardiano.

Nell'opera leopardiana compaiono abbastanza frequentemente figure di persone umili, artigiani, lavoratori che introducono una nota di freschezza e incarnano un ideale di operosità che costituisce un filone molto importante della filosofia sociale leopardiana, come dimostra anche la famosa lettera scritta dal poeta dopo la sua visita al sepolcro del Tasso nella chiesa di S. Onofrio sul Gianicolo. Secondo Cavallini la conclusione della lettera "testimonia l'attenzione del Leopardi al mondo del lavoro, contrapposto per la sua utilità all'ozio e alla dissipazione dominanti . . ." (121).

Sul tema dell'"attualità" di Leopardi e della sua presenza nel nostro tempo, Cavallini traccia una rapida panoramica delle componenti leopardiane nei nostri maggiori poeti contemporanei e conclude che la sostanza del leopardismo più autentico consiste nella "rinuncia . . . a ogni illusione antropocentrica, la sua consapevolezza di trovarsi in un mondo estraneo e ignoto nonostante le spiegazioni fornite dalla scienza, il suo disperato ma lucido interrogarsi sulla negatività dell'esistenza e, insieme, il suo rifiuto di qualsiasi consolazione trascendente o mondana . . . ciò che nella nostra epoca sarà definito . . . 'la terra desolata' (Eliot) e 'il male di vivere' (Montale)" (131).

In conclusione, è proprio l'inattualità di Leopardi a farne un poeta attuale, nel suo antagonismo coraggioso, nella sua ricerca della verità a qualsiasi prezzo, nel suo anticonformismo privo di remore e di compromessi, nella sua accettazione del "deserto della vita" (134).

Clavio Ascari, *Mary Washington College*

Franco Suitner. *Introduzione ai* Promessi sposi. Firenze: Giunti Marzocco, 1989. Pp. 159.

The first thing that one realizes reading Suitner's book is its inappropriate title. As we all know, the designation "Introduzione a . . ." entails initial exposure to a writer or a given text usually at the level of high school study. Such is not the case with this book. True, a good share of its contents includes basic material which a student of Manzoni knows by heart. On the other hand, biographical information is kept to a minimum and the second part of the book (49-155) consists not of plot summaries or standard information, but lengthy, analytical pieces which, subjected to editorial adjustments, could be published separately, such pieces as "Renzo in viaggio"; "La carestia e la politica"; "La scienza di don Ferrante" and "La crisi dell'idea del romanzo." Needless to say, these essays presuppose a good familiarity with the novel. Given the somewhat anomalous structure of the volume, it is difficult to ascertain the type of readership this study is supposed to address.

A scrupulous critic in many other respects, quite often Suitner takes the liberty of reiterating or paraphrasing important positions in Manzoni criticism without acknowledging the sources, positions identifiable, among others, with Caretti, De Castris, Pupino, and Sapegno. The reader will also be surprised to find little or no concern in this study with the diversity of critical methodology which has dealt with Manzoni's work in recent years. Hardly any mention here of the psychoanalytical, sociological, Marxist, structuralist, or deconstructionist interpretations of *I promessi sposi*. Suitner's analysis is marked by traditional exegesis, supported by a solid grounding in rhetoric and stylistics, and, above all, a healthy respect for the text. By this I mean that Suitner leaves no doubt that, as far as he is concerned, *I promessi sposi* has but one author and his name is Alessandro Manzoni. Sensitive as well to the linguistic fabric of the novel, Suitner does not accept the enhanced role accorded to Milanese by some critics, including Raimondi and Bottoni (*AdI* 9 [1991]: 387-90). He writes: "Per l'edizione del '27 . . . si parla di solito di lingua 'tosco-milanese', che tuttavia è una espressione non certo esente da rischi di fraintendimenti. Non si deve intendere appunto una miscela di toscano e di milanese (che non esisteva nenmeno nel *Fermo e Lucia*) quanto invece un certo adeguamento dell'elemento milanese a quello toscano" (40). And the point that Suitner makes — correctly, I believe — is this: "L'edizione 'ventisettana' è dunque già una edizione 'toscanizzata' anche se in misura minore rispetto a quella del '40" (40).

On another matter, which is also the object of long-standing debate among scholars, Suitner is both lucid and convincing: "Su alcune delle grandi dispute del giansenismo il Manzoni sospese il suo giudizio, per i motivi onestamente dichiarati. Non aderì e non accolse probabilmente la maggior parte dei punti di vista giansenisti, ma su alcuni di essi non si pronunciò risolutamente neppure all'interno della sua coscienza" (63). And he goes on to explain what Manzoni found attractive in Jansenism: its core of moral awareness, its stern spirituality, the insistence on a simple, ethically informed life. In conjunction with Jansenism, Suitner brings forth a characterization of Manzoni's work which I find remarkably accurate: "un senso fortissimo della precarietà della felicità sulla terra e della debolezza e fragilità della condizione umana domina tutta la sua opera" (64).

Somewhat disappointing, in terms of critical depth, is the part of the book devoted to individual characters. Thus in the essay on "La Monaca di Monza" the focus is less on the inner turmoil, the despairing and vengeful rebellion of a woman placed in a golden cage than the complementary factors of such a historical phenomenon as "le monacazioni forzate," which is seen as a reflexive, albeit unconscious, expression of the novelist's unhappy adolescence. In the case of Gertrude, Suitner does speak of "costrizione fisica e ideologica" in these terms: "una costrizione frutto soprattutto di un ambiente sociale e dell'egoismo che può dominare una struttura familiare malata" (99). With regard to Federigo Borromeo, the critic does not hesitate to take exception to Manzoni's portrait of "una figura di potente integralmente positiva" and he does so by accentuating facets of the Cardinal's character which were less than enlightened or admirable: "Credeva nelle streghe e nella stregoneria e approvava questo tipo di persecuzioni, che si svolsero anche sotto il suo episcopato. Non si sentiva di escludere nemmeno l'esistenza degli untori" (122). On the other hand, I found the following characterization of the betrothed rather puzzling: "Renzo non doveva essere nel romanzo, come del resto anche Lucia,

un personaggio troppo profondo o consapevole, e a questa impostazione lo scrittore si è mantenuto fedele fino in fondo" (72). What is puzzling here is not so much the attribution of "non profondo," which one can overlook assigning it to the lack of formal education, as the qualifying "non consapevole," which hardly describes Renzo at all. The reader of the novel will recall that in the well-known scene at the "Luna Piena" tavern (Ch. XIV) and in the course of various mishaps in Milan, Renzo proves to be anything but unaware of the manifestations of evil and social injustices. Besides, such a statement reinforces the simplistic argument made time and again by Marxist critics who, beginning with Gramsci, tend to regard Renzo's low intellectual and social status as an expression of Manzoni's deep-seated prejudice and ultimate distrust of the working class.

Most valuable in this book is the recurrence of observations which I found to be fresh, mature, and illuminating. Considering what Suitner calls "la bibliografia oceanica sui *Promessi sposi*," such remarks are not to be underestimated. I cite but three excerpts: "Il marcio e la decomposizione dominano il panorama della pestilenza ed è forse qui che si fa più marcato un certo espressionismo, al servizio di una realtà sconvolta. La morte viene a trionfare sulla vita ordinaria e si accampa su tutto. . . . Quello della peste è un mondo dominato dal basso-corporeo, dalle istanze fisiche primarie del corpo, e l'universo del morbo è in una qualche misura basato sul rovesciamento dei valori comuni" (118). "Nessuno quanto Manzoni è stato piu alieno dal credere che la letteratura si produca con altri libri. La letteratura è fatta di realtà, non di libri. Così come la cultura, per quanto raffinata possa essere, non è una cosa libresca. . . . È significativo che Manzoni veda la 'letterarietà' come uno dei massimi pericoli, forse il maggiore, che corre lo scrittore" (134) "L'esigenza di assoluto rigore anche verso se stesso, la tendenza a ragionare corrosivamente su qualunque risultato raggiunto, a partire dai propri, erano componenti essenziali della personalità manzoniana. In questo non soltanto l'educazione razionalista volterriana, ma anche i risvolti ansiosi del carattere giocavano una influenza non trascurabile" (150). When one comes across remarks such as these, the temptation is to overlook the shortcomings invariably found in a book of this kind, that is, a book that stands midway between an introductory study and textual criticism.

Augustus Pallotta, *Syracuse University*

Chris Bongie. *Exotic Memories: Literature, Colonialism, and the Fin de Siècle.* Stanford: Stanford UP, 1991. Pp. 262.

Chris Bongie's "account of the rise and fall of the [idea of the] *exotic* (3)" is a welcome addition to literary studies on Western European colonialism. An excellent synthesis of literary analysis and historical research, *Exotic Memories* examines the nostalgia for a primitive Other informing the novels of Jules Verne, Pierre Loti, Victor Segalen, and Joseph Conrad during the age of "the New Imperialism (1880-1920)," a period described by Bongie as "the moment when nineteenth-century colonialism, and with it the immeasurable problematic of modernity, first asserts itself as a *global* phenomenon" (18). By reading these four writers within their

respective historical contexts, Bongie reveals how "nostalgia for a cultural Other was built into the intellectual configuration of modernism." Extending his analysis to the 1960s to include Pier Paolo Pasolini's interest in the "Third World," Bongie demonstrates the pervasive influence of exoticism on the imagination of Western European writers. By showing the similarities between Pasolini's "neo-exoticist project" and late nineteenth-century manifestations of exoticism, Bongie seeks to reveal a genealogical connection between the past fin de siècle and our own (post)modern condition.

Chapter One, "An Idea Without a Future: Exoticism in the Age of Colonial Reproduction," introduces the issue of exoticism and establishes the critical, historical, and theoretical frameworks to be utilized throughout the book. Bongie defines exoticism as "a discursive practice intent on recovering 'elsewhere' values 'lost' with the modernization of European society" (5). In response to industrialization and urbanization, the exoticist project develops as one of the strategies by which the alienated individual seeks to recover a wholeness and "authentic experience" supposedly available to the members of traditional societies before the advent of modernity. While exoticism "attempts to defuse the supposed threat of homogenization that mass society poses" (11), "the exotic imaginary" proves to be contiguous with, and "indissociable" from, the colonialist adventures of European nation-states. Chapter One concludes with a discussion of Gianni Vattimo's distinction between modern and postmodern attitudes toward history. Following Vattimo, Bongie attempts to think "in" the end of modernity rather than beyond it. He inscribes his analysis of literary exoticism within the context of "weak thought" and adopts the term "decadentism" to characterize his position: "*Decadentism* . . . refers to a form of nostalgia that in no way hopes to recuperate the object it contemplates . . . but, rather, probes . . . the past away from which we have, from the beginning, declined" (27).

Chapter Two, "Despotic Individuals and the Fiction of Imperialism," examines the fusion of the modern and the imperial in Joseph Conrad's *Heart of Darkness* and Jules Verne's *Michel Strogoff*. The roots of exoticism are to be found in a historical condition characterized by democracy at home and despotism abroad. Here the author makes good use of historiographical sources to document contemporary attitudes regarding the transition from colonialism to what Bongie calls "the crisis of the New Imperialism." Chapter Three, "The Dream and the Fetish," continues the discussion of imperialist exoticism and discusses the early novels of Pierre Loti. "Loti's beginning intention as a writer is to salvage the Romantic figure of the individual by positing him in an exotic land beyond the boundaries of modernity" (80). By the end of the nineteenth century, however, as Bongie argues, colonialism has overtaken native cultures and has thus undermined them as imagined exotic alternatives to modernity. For writers like Loti, therefore, realizing the desire for a primitive Other becomes impossible and leads to fetishism. "What Loti encounters in the place of the Other is, ultimately, nothing more than a series of signs that point toward that Other's absence" (76).

Having demonstrated how the exhaustion of the exoticist project is already implicit in the work of Verne and Loti, Bongie turns in Chapters Four and Five to the revisionism of exoticism in the novels of Victor Segalen and Joseph Conrad. Segalen rewrites "the exotic through the antithetical lens of a colonial subject" (143), while

Conrad develops a "historicist strategy that was to have allowed him to think a way outside of mass society" (171). Bongie finds that Conrad's valorization of the past shares affinities with Walter Benjamin's concept of allegory. He concludes this section with a discussion of the "problematical cluster of tragedy, exoticism, and modernity" (182) in Gabriele D'Annunzio's play, "Più che l'amore" (1905).

Labelled "A Postscript to Transgression: The Exotic Legacy of Pier Paolo Pasolini," Chapter Six serves as a conclusion to the volume and analyzes the ideological underpinnings of Pasolini's interest in the "Third World" during the 1960s. Pasolini's desperate search for alternatives to the increasingly homogeneous culture of neo-capitalism leads him to valorize temporarily the revolutionary potential of Third World countries emerging frcm colonialism. Bongie traces the "before, during, and after" of Pasolini's neo-exoticist itinerary. These periods correspond to the broad trajectory of the poet's career. The dialect poetry of the Friulan period of the 1940s and the Roman novels of the 1950s set the stage for Pasolini's few texts from the late 1950s and early 1960s that deal explicitly with the Third World (*L'odore dell'India*, *Uccellacci e uccellini*, and *Il padre selvaggio*). Pasolini's subsequent abjuration of *tiers-mondisme* in the late 1960s and his deeply pessimistic re-writing of his earlier dialect poetry in *La nuova gioventù* concludes the itinerary.

Shedding important light on Pasolini's attraction to what he called "prehistory," Bongie takes the poet to task for his failure to acknowledge the emptiness of his exoticist ideology: "Since the age of the New Imperialism, if not before, the exoticist project had been patently vacant: the fin de siècle inheritors of this nineteenth-century literary tradition had already been forced to confront the inadequacy of geopolitical panaceas when it came to treating the ills of a modernity no longer limited to parts of the globe but coextensive with it. The exotic was a dream for them, as was that 'single' individual who was to have bridged the gap between a degraded colonial world and its more authentic alternative(s). Only by failing to acknowledge the legacy of this superseded tradition can Pasolini maintain that his own *tiers-mondiste* ideology was ever adequate to 'la realtà storica, la realtà, la verità" (218). In his later work, however, after the collapse of "his dream with an unmediated contact with an Other way of life" (219), Pasolini comes to realize "that perhaps there is nothing left now to conserve of that alterity of which he had once dreamed" (227). Consequently, according to Bongie, Pasolini's later writings reveal a "decadentist" attitude and point toward a "politics of absence" bent on "the conservation of what no longer exists, of what is now irrevocably absent and yet absolutely necessary" (227). In this way, the author implies that Pasolini points the way toward, but never overtly espouses, Bongie's own position vis-à-vis exoticism: "The challenge of (post)modernity has become one of learning to live with our exotic memories, with the ruins of everything that came before us, and that once, once upon a time, seemed to offer us a fullness, and a 'strength' that is no longer really ours to be had" (32).

John P. Welle, *The University of Notre Dame*

Daniela Bini. *Carlo Michelstaedter and the Failure of Language.*

Gainesville: U of Florida, 1992. Pp. 308. 5 illustrations.

A book in English on Carlo Michelstaedter is certainly a welcome event since very little is known or written about this figure outside Italy. Even in that country the critical bibliography is quite modest due mostly to the fact that the author's major philosophical work was a thesis he completed the day he committed suicide at the age of twenty-three. But Michelstaedter's *oeuvre* also includes an extensive number of poems as well as a collection of drawings. To these we should add an *Epistolario*, letters to his family and friends which constitute the raw material of his life exemplified in many forms throughout his works. Daniela Bini's book deals with all these different facets of Michelstaedter's work: the philosophical, the poetic, the artistic, supplemented by a strong reading of the letters, in the attempt to shed light on the temper of a man whose genius reached out in so many directions at once questioning and searching for solutions. At the end of her investigation, Bini attempts to answer the most difficult question: Why did the author feel at twenty-three that he had reached the point when putting a bullet to his head seemed the only "real" solution?

Bini's examination of Michelstaedter is divided in three main chapters. One devoted to philosophy, one to poetry and one to the drawings. The title of the philosophical section, "The Failure of Philosophy," already announces the debacle of Michelstaedter's search for *persuasione,* which Bini sums up in the title of the book as "the Failure of Language." Michelstaedter's thesis, published as *La persuasione e la rettorica*, initially began as an examination of rhetoric in Plato and Aristotle but quickly turned into a search for "*persuasione*": an authentic language, truth-oriented, devoid of the deceits and falsehoods inherent in conceptual language and associated with rhetoric.

Michelstaedter's obsession with an authentic language of *persuasione*, equal only in intensity to his rejection and denunciation of the degraded language of "*rettorica*," leads him gradually to associate it more and more with a non-linguistic entity which at different times he defines as the "absolute" and associates with "silence." "He who is persuaded is silent because he has no 'motive' to speak" (24). As language coincides more and more with "*rettorica*," "*persuasione*" becomes more and more abstract. "'*Persuasione*' seems not to belong to men" observes Bini (24). She also points out that, as Michelstaedter employs the term, "*persuasione*" is not an abstract theoretical term, as philosophers like Emanuele Severino have suggested, but a practical one. The aim of his philosophy, says Bini, "is to live the life of *persuasione*, not to *know* it." And she adds, "The problem of being, of *persuasione*, in his view, cannot be considered a theoretical problem, but must remain an ethical one" (25). If *persuasione* is impossible to achieve, those who possess this view, the *persuasi*, such as Socrates, Christ, Leopardi, Beethoven, Tolstoy, Ibsen, are those who are conscious of this limitation, of the inherent negativity of a life of *persuasione*. "The *persuaso*," says Bini, "is he who is conscious of his limits, of his negativity; he who is conscious of the evil in the world" (41). Thus suicide becomes the only alternative of the *persuaso*. Only an act of self-destruction, in fact, can give authenticity to the *persuaso*. As Brianese, quoted by Bini, puts it, "the *persuaso* dies in order to live authentically" (41).

Since Michelstaedter is unable to define and find *persuasione* in the world, he

looks for it in the letters, in which he pours out his most intimate self while striving to find a balance. In the introduction to the *Epistolario*, Campailla, who is probably Michelstaedter's foremost Italian critic, writes: "the letter is for Carlo a sort of magical ritual; it promises to rescue a threatened intimacy, the descent to secret depths; the day is organized around it, condensing [in it] its essential meaning" (quoted by Bini 69). This oneness that always eluded him he found only in Nature, in his long walks and whenever he succeeded in abolishing thought. He describes the feeling of seeing Florence by night from Piazzale Michelangelo as "a wave of beauty running through my body. . . . I became one with nature. Nothing in such a moment is more of a hindrance than thought. I enjoyed that three-hour walk immensely" (71). Nature and man's basic feelings and instincts constitute what is most authentic and true in life. They never lie. "Man's instinct and nature do not lie, they are authentic, they are the voice of *persuasione*" (73). *Rettorica*, instead, derives from thinking, from reasoning, from contemplation, never from Nature. In discussing the *Epistolario*, Bini analyzes the letters to his friends and in particular to Enrico Mreule, his intimate friend and, in his view, the only living *persuaso*, the only authentic man; to his family and especially to his mother Emma, whom he adored and who was equally devoted to him; and to his younger cousin Emilio, whom Carlo had taken under his wings and was instructing in the life of a *persuaso*. In her discussion of the *Epistolario*, Bini records Carlo's attempt at leading the life of the *persuaso*, the struggle and the resulting failure of this attempt in the realization of the impossibility of overcoming the body-mind dualism, of giving up a contemplative self-analytical existence as his friend and mentor Enrico Mreule had done, and finally of being incapable of freeing himself from the ravishes of *rettorica* and the inauthentic life to which it condemned him.

Next, Bini tackles the second of Carlo's attempts to find refuge in an authentic mode of discourse that could give *persuasione* a more proper and authentic form of expression: poetry. "Art alone could be authentic, disinterested, independent of contingency. Through art, perhaps, Michelstaedter would be able to give voice to his message of *persuasione*. In order to accomplish this, art must represent honestly the absurdity of existence, the gap between needs and their satisfaction" (100). This "philosophical poetry," as Campailla quoted by Bini defines it (109), is written concurrently with *La persuasione e la rettorica* and can only be properly understood in conjunction with it. Poetry was supposed to continue the task that philosophical discourse could only point to, but could not achieve. The poetic image, the symbol or the metaphor, could perhaps capture the moment of absolute truth and authenticity that philosophy's rhetorical discourse could not. In perhaps his best and certainly most "cerebral" poem, "Il canto delle crisalidi," Michelstaedter represents through the dichotomy of life and death the antithesis *persuasione/rettorica* as "la vita nella morte" and "la morte nella vita." The song of the crysalis, symbol of transformation and becoming, is a poem about the passing of life into death. "The only consistency that exists," Bini explains, "is that of inconsistency: meager consolation for the philosopher of Persuasione" (127). By reversing the lines of the first stanza, which are reported above, in the last stanza, Michelstaedter wants to portray the contradictoriness and absurdity of existence by representing man's destiny as a circle without exit (127). The poem is characteristic of Carlo's entire poetic production in that in his attempt to move beyond the pitfalls of philosophical language the

metaphysical message that he conveys is always and only a message of defeat. Michelstaedter's attempt to completely do away with language, with *rettorica*, makes him privilege music as the only authentic artistic form. But since he was no musician, he turned to drawing. "Finally, by this means, Michelstaedter felt he could arrive at the essence of life" (190).

In the third chapter, "The Authenticity of Drawing," Bini discusses Carlo's initial interest in the sketch not only because "the soul of the painter can become visible better than in painting" but also because, differently from painting, "the sketch is an antirhetorical statement" (192). Bini not only traces the history of Michelstaedter's passion for drawing but discusses well the most important caricatures, sketches, drawings and oil paintings by making constant comparison with caricaturists and painters of the time like Heckel and Kokoschka. She also draws interesting parallels between Pirandello's concept of *umorismo* and Michelstaedter's satiric portraits and drawings.

The last two drawings deserve mention because, as Bini points out, they are "in their strange ways" self-portraits. They are drawings of Carlo's writing lamp, which was especially dear to him. He drew it once on the first page of his dissertation. There the lamp is burning with two lively flames. When he drew it again on the first page of the final copy, there are no flames but only two streaks of smoke. In his explanation of the symbolism of this last lamp, Michelstaedter wrote: "The lamp goes out for lack of oil. I extinguished myself with overflowing abundance." "With incredible courage," notes Bini, "Michelstaedter had succeeded in portraying his own death" (254).

In the "Epilogue" to the book, Bini takes up once again the issue of Michelstaedter's suicide on the day he completed the dissertation, which was also his mother's birthday. Bini rejects both the version that the suicide could be seen as a moral act (259) and the more tempting one of a "philosophical suicide," as "the supreme enactment of the coincidence between theory and practice, knowing and being" or, as Harrison has suggested, "in order to enact *persuasione*" (259). Bini's own version, which she documents through his letters and additional writings, is very plausible and, indeed, persuasive; namely, since the only possible life granted to man is the life of *rettorica*, *persuasione* as well as the defeat of *rettorica* can be achieved only through silence. Siding with critic Piero Pieri, Bini's interpretation of Carlo's suicide is that "silence" is the only way of expressing the absolute making inevitable "the choice of absolute silence for a message of absolute truth" (267). "There was nothing more to be said, comments Pieri" (267). Once everything had been said, anything more would have been *rettorica*. "Plunged into the isolation of his tragic discovery Michelstaedter did not only 'choose the suicidal rhetoric of silence,' but also the rhetorical silence of suicide" (268).

Daniela Bini's study of Carlo Michelstaedter is both an informative and thorough account of his life and a sensitive, critical reading of his works. But these two aspects are not dealt with separately. In demonstrating throughout her study the relevance of one for the other, as well as their continuity in life and in death, Bini constantly moves from one aspect to the other pointing out the parallels and the divergences. Indeed, no other approach would have done justice to this author, given the supreme importance that his struggle to eradicate *rettorica* in the name of an always elusive *persuasione* had on his own life. Bini's study will be the seminal work

on Michelstaedter for years to come and is certain to inspire others to take up and read this little known but very important thinker whom Bini in her closing remarks places in the same category as Blanchot and Bataille.

Massimo Verdicchio, *University of Alberta*

Rocco Paternostro. *La poetica dell'assenza.* Roma: Bulzoni, 1990. Pp. 176.

Paternostro raccoglie qui tre saggi scritti in occasioni diverse dedicati agli epistolari d'amore di Scipio Slataper, Dino Campana e Antonio Gramsci. Come egli fa presente nel breve capitolo introduttivo, benché i tre saggi siano stati ideati separatamente, li unisce l'oggetto d'indagine, tre epistolari d'amore del primo Novecento. Ad un livello più profondo, però, più del tema, la ricerca metodologica portata avanti dal critico dà integrità al testo. Ossia, a prescindere dai risultati esegetici raggiunti nelle specifiche disamine, l'organicità del volume è costituita dalla tensione ad aggiornare e rinvigorire il metodo storico-critico di Binni e specificamente l'analisi delle poetiche: per fare ciò, Paternostro recupera alcuni concetti fondamentali dell'opera di Roland Barthes e — aggiungerei — per suo tramite, Lacan. Paternostro scrive della necessità di "un approccio critico che . . . non tanto *parla su di un testo*, quanto parla *in esso*, nel *modo suo*" (143). Nel campo specifico dell'analisi delle poetiche questo significa tener presente non solo per chi ma anche perché si scrive affinché si riconosca non solo il valore di scambio del testo, ma anche il suo valore d'uso: la motivazione interna, conscia e inconscia, dell'io scrivente considerato quale ente infrastorico.

Dal punto di vista euristico, l'epistolario d'amore diventa un banco di prova dove si mettono a fuoco il rapporto dialettico tra testo letterario e la poetica dell'io da una parte e dall'altra un incontro intermittente e in assenza tra testo e lettore. Nel discorso in assenza della scrittura amorosa, la tenue natura del rapporto fra scrittore, visto nel proprio *hic et nunc*, e lettore in divenire, per tramite di un testo spesso preterintenzionalmente *scriptible* — per dirla con Barthes —, diventa un caso limite in cui le lettere d'amore forniscono un'indicazione fondamentale della psicologia del profondo dell'io scrivente. Nello stesso tempo si constata nell'epistolografia amorosa il passaggio dalla prima alla terza persona, operazione che rende il testo autonomo dall'ideatore e che trasforma il testo da valore d'uso in valore di scambio. Mediatore fra l'io scrivente e il destinatario, il testo amoroso acquista un'accentuata polivalenza perché, come ogni scrittura, è una funzione e non oggetto. L'epistolario amoroso esiste non come ente autosufficiente ma in funzione delle esigenze interpretative ed espressive, consce ed inconsce, dei corrispondenti. Mentre (ri)legge il testo, il fruitore cerca di superare i limiti del mezzo espressivo ricreando nella propria mente l'inflessione, il tono, i gesti, le intenzioni dell'interlocutore destati nel e dal vicario testuale. L'io scrive per mantenere in vita un rapporto intersoggettivo reso difficile e problematico dalla lontananza fisica. Scrivendo l'io riafferma e definisce la propria identità, utilizzando a tale impresa l'inventario di tutti i suoi "amanti" precendenti: quelle persone e letture che hanno contribuito a

condizionare e precisare la sua attuale identità.

Secondo Barthes è appunto l'apporto di questo bagaglio culturale e personale a fare anche dei suoi *Frammenti* un'opera collettiva. Il linguaggio dei *Frammenti di un discorso amoroso* è quello di un amante in solitudine il quale riflette sulla propria condizione di amante; emana dalla pagina dell'epistolario amoroso l'autobiografia di un io che *s'écrit*. E ciò che si verifica nel caso limite della scrittura amorosa può dirsi altresì per quella letteraria: inerisce al discorso letterario il desiderio "esteticamente represso" dell'io scrivente. Dunque, parte integrante dello scrivere è quel tipo di *transfert* amoroso che Barthes recupera da Lacan e discute nella rubrica l'*adorable*: fenomeno che a sua volta evoca il desiderio insistente nella scrittura all'insaputa del soggetto. Recuperato allo studio delle poetiche quanto fu constatato da Barthes riguardo al desiderio frustrato di *s'écrire* e la conseguente transitività necessaria dello scrivere, è possibile passare all'analisi dell'*écriture*, l'uso sociale della forma da parte dell'io scrivente. Questa scrittura "grado zero" si colloca fra lo storico e il personale, e dà concretezza alle scelte compiute dallo/a scrittore/trice nei confronti della società, da una parte, e, dall'altra, nei confronti della letteratura stessa (Sontag). Questo è il punto focale dello studio di Paternostro. Per usare le sue stesse parole, il "grado zero" indicato da Barthes crea uno "*spazio letterario* costituito propriamente dall'*assenza* di ogni linguaggio codificato e istituzionalizzato, che è, come dire, la scelta personale e storica dello scrittore e, quindi, la capacità che egli ha di tradurre in direzione artistica la propria personalissima e storicissima poetica" (12).

Paternostro incorpora nel metodo storico-critico l'*écriture* barthesiana ma evita il privilegiamento della scrittura su altre modalità della pratica sociale operato dal critico francese. Non c'è in *Poetica dell'assenza* nessun appiattimento della storia nella letteratura; perno di quel metodo storico-critico a cui si fa riferimento è l'analisi della situazione personale e storica che determina e condiziona la resa poetica dell'artista nonché la consapevolezza della reciprocità necessaria fra letteratura e società già messa in rilievo da Gramsci. La consapevolezza della storicità dell'artista letterario esige a sua volta il riconoscimento della storicità del lettore, trascurato a suo tempo dall'edonismo di Barthes. Per usare le parole di Paternostro, "poesia è entrare in contatto con le cose, abbandonarvisi, occuparsi di questioni vive, del proprio tempo, della attualità — sociali, artistiche, ecc." (31). Ossia, scrivere significa reperire uno spazio letterario in cui dare voce alle scelte personali e storiche, tentare di colmare l'assenza — il distacco — fra società e soggetto scrivente da una parte e dall'altra tra soggetto e interlocutore.

Come egli fa presente, l'idea generativa del testo, sia letterario sia amoroso, consiste nel colmare l'assenza cosicché si viene a realizzare il presupposto barthesiano secondo cui "la scrittura è precisamente là dove l'*oggetto amato non è*" (13). L'assenza, dunque, accresce il desiderio frustrato dell'io di congiungersi simbioticamente con l'altro: "in questo *incontro in assenza* — scrive — si attiva, difatti, un *movimento dialettico*, un *farsi azione*, un *divenire* tra il testo (il *corpo*) e la serie di letture storicamente determinate condotte e maturate che nel tempo hanno lasciato traccia (*ombra*) di sé, ma che giacciono impotenti nel testo sino a quando la forza di una nuova lettura, obbedendo al richiamo dell'*Hímeros* che è nel testo non ne vince l'altra faccia antitetica e opposta, quella del *Póthos*" (11). Il carteggio amoroso diventa per l'io scrivente in primo luogo un modo di affermare la propria esistenza, di osservarsi dall'esterno e riaffermarsi esplicitando quanto cova all'interno e in

secondo luogo un mezzo di dialogo intersoggettivo. L'oggetto amato però costituisce sempre l'altro da sé: il desiderio di riconoscersi nell'oggetto amato è precluso. L'impossibilità di contraccambiare è un dato di fatto che viene ulteriormente aggravato dalla lontananza fisica. "L'oggetto amoroso — scrive Paternostro, citando Barthes — è assente come referente e presente come allocutore. Da tale singolare distorsione . . . nasce una sorta di presente insostenibile; il soggetto innamorato si trova incastrato fra due tempi: il tempo della referenza e il tempo dell'allocuzione" (15) — qui opera il Barthes dei *Frammenti*, specificamente quanto afferma nella rubrica *potin*: la filologia deve includere due serie linguistiche, quella interlocutoria, parlare a un altro, e quella delocutoria, parlare di un altro.

Paternostro torna a considerare gli scritti di Antonio Gramsci (*Critica, marxismo, storicismo dialettico. Due note gramsciane*. Roma: Bulzoni, 1977) e nota il modo in cui l'assenza coatta allontanava ulteriormente da Gramsci l'oggetto del desiderio il quale perdeva gradualmente per lo scrivente connotati e fisonomia. Infatti, l'assenza di Giulia è di particolare interesse per gli studiosi gramsciani in quanto sollecita una serie di problemi ed interrogativi. Fra cui, come Barthes sottolinea in termini astratti nella rubrica *absence*, quella vita "sedentaria" la quale determinava in Gramsci un'inversione di ruoli: non nell'accettazione di *gender roles*, ma nell'accettazione della persona che ha bisogno dell'altro/a e proprio per ciò è nella condizione di invocare aiuto alla moglie che qui assume la figura barthesiana della grande muta. Inoltre, ponendo a raffronto le *Lettere dal carcere* e i *Quaderni* si riconosce un ulteriore livello di lettura degli scritti carcerari gramsciani: sia le epistole che gli appunti erano per chi li stendeva non solo un modo di fissare il proprio pensiero ma anche di definire la propria identità durante il periodo di isolamento. Infatti, prorompe dall'epistolario d'amore gramsciano la volontà di resistere ad "un processo interno di lento e inesorabile sfaldamento della consistenza e presenza dell'*io*" (141). Quella volontà spingeva il rivoluzionario sardo a creare, tramite le sue missive, una viva immagine di sé per i propri figli e di loro per sé dopo anni di lontananza. Anzi, la "volontà di *resistere* allo sgretolamento dell'io" (155), messo in rilievo da Paternostro, colpisce il lettore delle *Lettere del carcere* con drammatico *understatement*, quando, per esempio, rileggiamo nella lettera di Gramsci a Giulia del 25 gennaio 1936 del suo spavento, dopo anni di reclusione a Turi, provocato dala vista inattesa di sé in uno specchio.

L'atto dello scrivere mette lo scrittore — volente o nolente — in rapporto dialettico con la storia letteraria e per quel tramite con la storia in atto; quindi l'analisi delle poetiche pone in risalto la consapevolezza critica dello/a scrittore/trice della propria natura artistica e sociale. Tuttavia la scrittura non è soltanto un mezzo autoconoscitivo e a buona ragione l'*écriture* di cui scriveva Barthes ripropone il modo in cui essa opera nei due sensi. Il recupero dell'*écriture* dirige la lettura non solo verso l'esterno ma anche verso quanto risiede anche preterintenzionalmente nel testo. L'analisi di Paternostro della "poetica dell'assenza" chiama in causa ciò che dentro il testo tende verso l'altro: altro rispetto allo scrittore nonché rispetto ai moventi profondi sottostanti al medesimo atto dello scrivere.

Joseph Francese, *Michigan State University*

Peter N. Pedroni. *The Anti-Naturalistic Experience: Federigo Tozzi.* Tallahassee: The DeSoto Press, 1989. Pp. 93.

Peter Pedroni's monograph of Federigo Tozzi has a clearly stated purpose: the book is designed to introduce "the reader to Tozzi's life and works" (xv). Pedroni realizes this objective by offering the first-time student a panorama of a writer frequently misrepresented, if not completely ignored, in the United States. While attention in Italy has recently intensified, American students remain virtually uninformed as to Tozzi's significance in the Italian literary picture. This study represents a practical guide of sorts, one that serves as a point of departure for those who then choose to pursue specific areas of interest. Pedroni, who translates all supporting citations, also includes an annotated bibliography which facilitates, and indeed encourages further research.

The opening chapter chronicles those events which shaped Tozzi; namely, the loss of his mother at an early age, the resulting difficult relationship with his father, a passionate *affaire de coeur* with a family employee and finally marriage, in 1908, to Emma Palagi. The accompanying summary of the author's professional career, one characterized primarily by financial hardship and discouragement both in Castagneto (1908-1914) and in Rome (1914-1920), nicely dovetails with its biographical counterpart.

The following four chapters expand on this initial overview. Through analysis of selected prose works, Pedroni underscores a progression which has Tozzi drawing heavily on autobiographical sources for such novels as *Ricordi di un impiegato*, *Con gli occhi chiusi* and *Il podere*. This culminates, shortly before the author's death (1920), in recourse to extraneous material for *Tre croci*, in which he "universalize[s] his ideas and emotions in someone else's story" (64). Pedroni concurrently indicates several reoccurring themes, most notably the absence of resolve on the part of the leading characters (here highlighted in *Il podere* and *Tre croci*), the frequent animal analogies and/or instinctual human behavior (i.e., *Bestie*, *Con gli occhi chiusi*) and the sense of guilt which pervades much of Tozzi's writing. Particularly *à-propos*, in view of research now coming out of Italy (Laura Melosi, *La legge indefinibile o della religiosità di Tozzi* in *Il ponte*, April 1990), are passages which speak to the religious undertones in Tozzi's work, these attributed to the influence of Emma Palagi and Tozzi's long-time friend, Domenico Giuliotti. Also significant, in our view, is Pedroni's attention to dream sequences (here in reference to the collection *L'amore*) and cognitive perceptions of reality (in *Con gli occhi chiusi*). Both, in effect, distinguish virtually all of Tozzi's early writing and as such represent areas deserving of additional exposure, particularly given the ongoing interest which surrounds their interpretation. Finally, on a stylistic note, Tozzi's lyricism is ascribed to his need to "express in writing the feelings and emotions that he could not express orally" (20).

Pedroni contends, as the title would suggest, that Tozzi's repudiation of Positivism (hence his anti-Naturalism) lies in his inability to explain man's behavior (32). In so advancing, Pedroni appears to embrace Giacomo Debenedetti's appraisal ("Tozzi rappresenta in quanto non sa spiegare"), one which also connects the many psychological and mystical nuances of his prose to temperament (È "un pioniere; ma un pioniere istintivo, inconsapevole. . . . in Tozzi la nuova situazione è

innata, fa parte del suo temperamento"; *Il romanzo del Novecento* Milano: Garzanti, 1971, pp 154; 225). This relegates Tozzi's innovation to the realm of direct experience, effectively precluding recourse to outside research. While Pedroni maintains, to his credit, that Tozzi "built for himself a strong cultural foundation with all the advantages and disadvantages of a self-educated person," he nevertheless qualifies this observation by noting the chaotic nature of Tozzi's readings (7). This essentially conveys Tozzi's intellectual inconsistency or shallowness, a view which, as it turns out, is no longer sustainable. That the author drew on practical knowledge is certainly accurate up to a point. That he relied on such material to the exclusion of supplementary study is a theory which is rapidly becoming obsolete. Disclosures in the area of Tozzi's cultural formation (Loredana Anderson, "Tozzi's Readings: 1901-1918," *Modern Language Notes*, January 1990 and Laura Melosi, *Anima e scrittura*, Firenze: Le Lettere, 1991) have revealed his solid grasp of prevailing intellectual trends, including the work of such forerunners of Freud as Auguste Forel and R. von Krafft-Ebing. In all fairness, Pedroni could not have availed himself of a good deal of this information, much of which came to light only after 1989. Nevertheless, his familiarity with *Tozzi in America* (included in the annotated bibliography) should, we believe, have induced Pedroni to modify a position which seemingly concurs with that of Debenedetti. Research presented here by Marco Marchi, in fact, traces several of Tozzi's readings in both psychology and human sexuality.

Tozzi's importance does lie in a rejection of certain Naturalistic canons, and indeed in the cultivation of a methodology adept at rendering the new literary attitudes. Such an approach did not, however, emanate solely from his psyche but was, in part, also the product of long periods dedicated to the study of selected works. It may very well be that Tozzi undertook such research in an effort at coming to grips with personal demons. Whether this be the case or not, his cultural development should be given greater weight. While Pedroni does make passing mention of such Medieval authors as Catherine of Siena and Cecco Angiolieri, as well as Tozzi's contemporaries Gabriele D'Annunzio and Luigi Pirandello, he does not, for instance, allocate any space to William James, a documented Tozzi favorite. This, we feel, is Pedroni's only omission in a critical study which is otherwise a useful introduction to the man and his works.

Loredana Anderson, *New York University*

Federigo Tozzi. *Ghisola. Con gli occhi chiusi.* Trans. with Afterword by Charles Klopp. Conclusion by Giose Rimanelli. New York: Garland, 1990. Pp. 150.

At long last Tozzi is available to the English reading public thanks to Charles Klopp and his excellent translation of a novel that many consider not only Tozzi's masterpiece, but also a foundation stone for twentieth-century Italian narrative with its anti-naturalistic tendencies. The history of this translation is also significant because it underscores an essential question regarding translation itself.

The fact is that what we have is Klopp's second version of *Ghisola*. The first was rejected by more than one American publisher because of its awkward style; that is to say because of its rambling paratactic sentences with an apparently illogical use of punctuation and concatenation; that is to say because of its faithfulness to Tozzi's style. Consequently Klopp made the decision to rewrite his translation guided by the publishers' perceived need to make it more readable. The result is an eminent success. Tozzi's thoughts, feelings, ideas are now available to the English reading public in a much more readable form than they are to the Italian reading public. In effect, Klopp has not only translated Tozzi; he has also edited Tozzi. One wonders what would have become of Tozzi if he had had the services of an Italian editor to clean up his Italian sentence structure.

The translator's problem of conflict between maximum clarity in the language into which he/she is translating and maximum faithfulness to the author's style is of course not new. Simply stated, the difficulty derives from the fact that languages and the cultures that they express do not correspond perfectly to each other, so that faithfulness to an author's peculiarly cultural style may result in a lack of significance in the culture of translation. However, if an author's style is awkward or illogical for readers of his/her own language, should an effort be made to render it smooth and logical for readers of the language of the translation?

This question is crucial in the case of Tozzi because the awkwardness and irrationality of his style are the means that he chose to express his awkward and irrational perception of life. A reading of Tozzi's "Come leggo io" (*Realtà di ieri e di oggi*. Milano: Alpes, 1928. 3-10) should suffice as evidence of the importance that he gave to his style and should dispel any romantic notions of a self-educated and therefore undisciplined writer. His carefully chosen method of expression corresponds to his thought process and to that of his protagonist. Klopp himself explains this concept with eloquence in his "Afterword": "This preference for parataxis over syntax and linear over hierarchical narrative structures is particularly evident in *Ghisola*. In this novel Tozzi describes impressions from the external world beating on a sensibility too baffled by their impact to be able to impose any order, attribution of cause and effect, or meaning on the stimuli that buffet and bewilder him." However, Klopp goes on to explain, "In the interests of readability, I have not hesitated to change his original syntax by transposing clauses, altering the original punctuation (abandoning Tozzi's beloved but bizarrely employed semicolon, for example, in favor of more conventional marks), and introducing a greater sense of causality than is always the case in the original" (146). In effect Klopp decided to suppress the lack of causality that he recognizes as a central Tozzian theme and characteristic of his style, in order to achieve maximum readability.

This question begs, in turn, the question of readership. Was Tozzi influenced by and affected by readership? Was he concerned about reader ability or method of reading? In my opinion Tozzi's use of punctuation belies his desire to be read and understood in the way he intended. He is clearly not a hermetic who might suppress all punctuation. Instead he uses an abundance of punctuation as though wanting to enforce an oral reading of his prose. His frequent use of colons and semicolons forces the reader to stop and consider each element of his structure in isolation. By assuming a certain reader ability and addressing the translation to that ability by altering the author's punctuation and sentence structure, the translator is making a choice that

differs fundamentally with the author's choice. Let us take an example from the description of the death of Pietro Rosi's mother: ". . . Aveva già preparato il suo più bel vestito, e voleva far lesta perché il marito non lo risapesse: ci andava quasi di nascosto. All'improvviso, sentì chiudersi il cuore sempre più stretto; ma non poteva gridare. Non s'accorse né meno di cadere" (F. Tozzi, *I romanzi*, Firenze: Vallecchi, 1973, p. 55). The colon after "risapesse" does not announce a series of items as might be expected, but rather it announces an elaboration of what was stated before the colon. The author wants to force the reader to pay attention to the elaboration. The semicolon after "stretto" serves a dramatic purpose. It causes the reader to pause at the exact moment of the mother's death and almost to feel her inability to scream. The elaboration in the first instance and the dramatic effect in the second are both lost in the translator's suppression of the punctuation and reorganization of the sentence structure: ". . . She had already taken out her nicest dress and was trying to hurry so her husband wouldn't know. Suddenly, unable even to scream, she felt her heart being squeezed tighter and tighter. When she hit the ground she didn't even know it" (53-54). In an article published in 1957 Paolo Gonelli characterized Tozzi as torn between "le sue tendenze formalmente liriche e introspettive e la sua vocazione al racconto" ("Liricità e 'racconto' nella prosa di Federigo Tozzi." *Letteratura* 5.27-28 [1957]: 47). The translator's choice seems to promote the narrator at the expense of the lyricist.

Since similar observations could be made about the translations of Svevo's unorthodox Italian into English, we might conclude that the translator/editor effect is not only inevitable, but also beneficial. Certainly Svevo was never fully appreciated even in Italy until after he had been translated into standard French and English. Charles Klopp deserves maximum praise and admiration for his rendering of Tozzi in lucid English. His reward should be the inclusion of *Ghisola* in every university course on the European novel and Italian novel in translation.

Peter N. Pedroni, *Miami University (Ohio)*

Rosamaria LaValva. *I sacrifici umani: D'Annunzio antropologo e rituale*. Napoli: Liguori Editore, 1991. Pp. 249.

In the last thirty years we have witnessed an unusual revival of D'Annunzio studies, mostly inspired by new critical approaches based on linguistic and psychoanalytic theories. Critics and scholars, moving away from the Crocean esthetics of "pure image," have undertaken the task of finding in D'Annunzio's art symbolic meanings. This opened the way to the search for ideologies and to language analysis aimed at uncovering recondite significations hiding under the surface of his works. We can ascribe LaValva's book, in many ways, to the new modes of critical inquiry. Her work could easily have been entitled "D'Annunzio in a new key," because it moves from the esthetic approach to the ideological approach, searching for what the Poet "meant," his message, rather than "how he expressed himself," the intellectual content rather than the artistic form.

The book, unquestionably, deals with a significant aspect of D'Annunzio's

literary production, never adequately studied by his critics or interpreters. The theme of "sacrifice" deserved a treatment capable of bringing out its full symbolic meaning, and this is what LaValva has done with great acumen and painstaking accuracy. She can justly claim originality for her work and expect an honorable place for it in the rich bibliography of D'Annunzio studies. Her intellectual or ideological profile of the Poet is indeed an important contribution to the understanding of his position in the literature of his time.

In D'Annunzio, "immolation becomes a means for controlling nature and for governing its violence, an essential instrument for every change of power. Furthermore, as in all mythological events, the sacrifice signals a renewal, the regeneration of vitality, the resurgence of desire. Life springs from death, and the success of the hero insures the possibility of creation" (back cover).

The book examines the various forms the theme of sacrifice assumes in D'Annunzio's works. Of paramount interest is the first chapter, "the theoretical foundation of the sacrifice theme" (which has very remote origins in antiquity), its function and value, as well as its mechanism. Drawing from a number of authors and specialized works, LaValva outlines, with notable clarity, the rationale of the problem. "The sacrifice," she explains, "is a universal phenomenon; it transforms and diversifies itself, crosses cultural barriers, and takes on an ever new reality, both actual and symbolic, which is understood only by referring to its origins: the immolation on the altar — a fundamental rite of all religions" (11). Sacrifices are religious acts meant to modify, through the immolation of the victim, the moral state of the sacrificer. The immolation marks a new beginning, the return of a new life, a new community, the restoration of fertility. The violence of the community is discharged on the victim, considered to be the cause of evil. Thus everyone and everything will be purified. Serenity and harmony are restored after the sacrifice. The theme is central in D'Annunzio, although it may assume diverse configurations. Literary "homicides" produce in him a cathartic effect due to his naturally aggressive instincts.

Once the principle and its meaning are established, La Valva proceeds to a systematic study of D'Annunzio's works in the light of the new perspective. The other five chapters which compose the book are five steps in the evolution of the sacrificial theme. The approach is logical and chronological in character: "The natural sacrifice" (*Le novelle*); "*Exacerbatio cerebri*: Sacrifice and Eroticism" (*Il piacere*, *L'innocente*, *Il trionfo della morte*); "From the Crisis Hero to the Speech Hero" (*Le vergini delle rocce*, *Il fuoco*; "The Apotheosis of Sacrifice" (the dramatic works); "The overcoming of sacrifice" (*Forse che sì forse che no*). This development culminates first in the figure of Stelio Effrena (*Il fuoco*), who marks the radical passage from "masochism to sadism and from the philosophy of renunciation to that of aggression," and then in the protagonist of *Forse che sì forse che no*, symbolizing the rising above sacrifice and the foreshadowing of patriotic heroism. The end result of LaValva's endeavor is a significant interpretive accomplishment, perceptive, coherent, and well thought out, which reveals, among other things, a new dimension of the Poet: his anthropological and ritualistic tendencies, that is, the preference for portraying primitive drives which persist despite cultural progress. The subtitle of the work, *D'Annunzio Anthropologist and Ritualist*, seems, however, a bit far-fetched and must be taken metaphorically. But it can be justified by the Poet's effort

to understand the mechanism of his characters' actions, just as the anthropologist endeavors to determine the basic motives of human behavior. Anthropology seems to have entered the domain of literature, thanks particularly to the influence of Lévy-Strauss and his studies on the relation between nature and culture. Although the subtitle may announce the transformation of a pure artist into a man of science, of the world of imagination into that of a crude realism, it must be considered simply to be a label and taken with open-mindedness.

The naturalism of the short stories reveals an originary primitivism, basically violent and tragic. The mixture of the sacred and the profane, the religious and the erotic, constitutes the framework within which the sacrificial victims are cast: "The sacrifice, in these first prose productions, is strictly tied to the representation of the Abruzzian traditional folklore, to its superstitious religiosity overcharged with cruelty" (30). Unlike Verga's, D'Annunzio's realism lacks any social content. The world he depicts is one of violence, eroticism, primitivism, superstition, regulated not by any moral law but by instincts, which end in victimization and expiatory sacrifice. The victims are the weak, according to the law of nature. In *Il piacere*, *L'innocente*, and *Il trionfo della morte* the brutal atmosphere of the short stories is intellectualized: the characters are not primitive human beings, living an instinctual life; they are refined intellectuals, amoral, nonetheless, and entangled in inner conflicts. Their sacrifices are self-immolations, a sort of masochism. With the emergence of the superman ideology, sacrificial resignation and self-immolation are transformed into aggressiveness. The sacrifice of self is changed to the sacrifice of others. The sacrificer, in immolating his victims, finds justification in the nature of the superman, whose purpose is to dominate others, turning them into means for his will to power. "Between *Il trionfo della morte* and *Il fuoco* there is the fundamental experience of the journey to Greece, symbolically related in Maia; the Poet resumes his contact with the great tradition, with primordial elements. He begins to be persuaded that he can win, in life, by using art as the only weapon of seduction and renewal. The suffering which leads to self-destruction and the unhappiness of Giorgio Aurispa are replaced by the necessity of violence against others. To the self-punishment, experienced in self-criticism, remorse, and tears of conscience, more or less genuine, of Andrea Sperelli and Tullio Hermil, Stelio Effrena will oppose his art as a luminous instrument for the conquest of the woman and the crowd. A few years later the artist, looking for domination, will become aware that he can appeal also to the nationalistic theme of the fatherland and its historical enemies." (92-93).

Although D'Annunzio had established a tight link between eroticism and creative power, he now rejects eroticism, which is the opposite of the heroic life. Thus, the transition from naturalism to eroticism to heroism constitutes his itinerary, as traced in the book. The protagonist of *Il trionfo della morte* represents the crisis of eroticism: he commits suicide to escape his sensuality. The protagonist of *Il fuoco*, on the contrary, is the superman artist who sacrifices everyone and everything to his art, to the creation of beauty, which is for him the absolute. Already in *Le vergini delle rocce* realism and eroticism had been abandoned by D'Annunzio. The background of the novel has distinct idealistic and symbolic overtones. Claudio Cantelmo is very much unlike the protagonist of the previous novels. While his moral behavior departs from common morality to follow a superman morality, beyond good and evil, the motivations prodding him are not erotic but idealistic. His

aim is to establish a new social and political order, aristocratic and elitist in character. "Andrea Sperelli, Tullio Hermil, and Giorgio Aurispa carved the path for the hero of crisis and uncertainty. . . . Thanks to them Claudio Cantelmo possesses a precise plan of action and is aware of the obstacle which could stop it" (108). He has rejected all the three maidens, who personify three different human virtues: he must be above the human in order to be able to carry on his project. In the end he must accept the sacrifice of himself and others.

In *Il fuoco* D'Annunzio reaches what was not reached in *Le vergini delle rocce*: a morality of total egoism and the sacrifice of others to the protagonist's superior interest. The old Foscarina is sacrificed to Donatella Arvale, the young and new creature promising creative vitality and inspiration for the superman artist, who requires constantly fresh artistic *stimuli*. The sacrifice is cold-blooded and remorseless. Stelio Effrena asserts himself in the name of art, which is above life. Artistic creation takes precedence over everything else, as though art were the only purpose of life and the absolute goal of human existence. The apotheosis of sacrifice is realized in D'Annunzio's theatrical works, drama being the real ground for authentic catharsis through sacrifice. The protagonists of tragedy are the scapegoats of society's ills. In D'Annunzio's theater, however, the sacrifices remain unproductive; they never achieve a perfect goal and always end in failure.

The protagonist of *Forse che sì forse che no* is a new hero, who leaves the complications of eroticism and the cerebral complexities of life to others. He is strong, healthy, not complicated by the tortuousness which burdens the intellectuals. He represents the will to power, the negation of charity, justice, adherence to Christian ethics: he is not the superman artist, but the superman national hero.

D'Annunzio's intellectual trajectory, which we have tried to summarize, is thoughtfully traced and judiciously interpreted by LaValva, keeping always close to the historical reality of cultural events. Through the theme of sacrifice — the axis around which the entire artistic production of the "Immaginifico" seems to revolve — the book encompasses and reassesses, with insight and perspicacity, the whole of D'Annunzio's ideological tendencies. LaValva's work is scholarly, but always reflecting her independent critical judgment. The analyses are precise and the observations correct and to the point. At the same time, the approach is sympathetic in character, showing the positive aspects and significance of D'Annunzio in modern literature. In sum, this is an up-to-date reconsideration of the Poet, viewed from a new and original perspective.

Giovanni Gullace, *SUNY-Binghamton*

Paolo Valesio. *Gabriele D'Annunzio: The Dark Flame.* Trans. Marilyn Migiel. New Haven: Yale UP, 1992. Pp. 269.

Like the many synoptic guides to the life and writing of Gabriele D'Annunzio published for the half-centenary of the writer's death in 1988, Paolo Valesio's critical study of this important author also contains (xiii-xviii) a chronology. The "Synthesis of an 'Inimitable Life'" set at the beginning of his book, however, not

only marks out the milestones in D'Annunzio's life, it also contains a number of somewhat startling assertions. Among these are that *Le novelle della Pescara* is "the most distinguished collection of Italian short stories between Verga and Pirandello"; that D'Annunzio's *Laudi* are "the only direct poetic response in Italian literature, after Petrarch's *Trionfi*, to Dante's challenge"; that *La figlia di Iorio* is "one of the best dramas in the history of Italian theater"; that the same writer's *Notturno* is "the most beautiful long prose poem in Italian literature after Boccaccio's *Elegia di Madonna Fiammetta*"; and that D'Annunzio was (hold on, feminists!) "the most subtle and sympathetic analyzer of the female psyche in modern Italian literature." Such statements indicate clearly, I think, that Valesio's is not just a book about D'Annunzio, but a book for D'Annunzio, in favor of D'Annunzio, and — if I understand him correctly on p. 13 where he characterizes his critique as "rooted in an esthetic and existential commitment" in which "there is also an element of continuity with the experience of which D'Annunzio is a model" — perhaps even in continuation of D'Annunzio. Where Montale had spoken, in an often-quoted phrase, of the necessity for the Italian writers who came after him to "attraversare" or pass through D'Annunzio, Valesio has chosen to perpetuate him.

A feisty, even combative account of D'Annunzio's accomplishments that ranges freely and eruditely over many different areas of modern European culture, *Gabriele D'Annunzio. The Dark Flame* is part of the general rehabilitation of D'Annunzio that Valesio has championed for many years now, both in this country and in Italy. At the same time, and despite the jacket claim that this is "the first book to address critically all major genres in which D'Annunzio expressed himself," Valesio's is not an exhaustive study of all of D'Annunzio's writings. Beyond the "Synthesis," readers will search in vain for information on, for example, D'Annunzio's early journalistic writing, or his novel, *L'innocente*, or his collection of poems, *Canto novo*. The index, indeed, carries only four references even to *Alcyone*, a work the "Synthesis" declares is "the greatest single achievement in Italian lyric poetry of this century." What Valesio is attempting in this book is not a critical profile of his subject but a history of modern Italian literary and political discourse as it coalesced around D'Annunzio.

In addition to an introduction and an appendix containing a difficult to find French essay by D'Annunzio on Dante, the book is made up of seven chapters, most of which have appeared, though in different form, in print before. The topics treated by these chapters include an analysis of D'Annunzio's importance in the development of the idea of individualism that fascinated Stendhal and later flowed into Fascism; an examination of his connections with Hölderlin, Greek drama, and the idea of tragedy; a discussion of the inappropriateness of the decadent label as a means to understand this writer; and some wide-ranging meditations on the links that bind D'Annunzio's work to that of such predecessors as Dante and Walt Whitman and such successors as Ungaretti and Pasolini (though not Montale, whose name could be said to be the major absence from these pages and from Valesio's D'Annunzian studies in general).

As these chapter topics indicate, a Nietzschean tracing of genealogies lies at the center of Valesio's critical method. As for his own critical discourse, its affiliations run from Italian literature and criticism to the philosophy and literature of ancient Greece; the Bible and religious meditation from San Juan de la Cruz to Thomas à

Kempis and Thomas Merton; such diverse French writers as Stendhal, Bataille, Genet, Rimbaud, Blanchot, and Robert Brasillach; and such Northern European thinkers as Jung, Hölderlin, Nietzsche, and Kirkegaard — the last two of whom (both of them masters of argument by indirection and provocation!) could be adduced as models for this book's style and general rhetorical strategy.

Valesio is a novelist and poet as well as the author of important studies on linguistics and the history and function of rhetoric, and he seems to have been attracted to D'Annunzio both as a "creative" and as a "critical" writer. Like the extraordinary *Wortmensch* that D'Annunzio undoubtedly was, Valesio too places a high value on the "effusion of discourse" or "language of solemnity or, shall we say, the sublime" that he believes it has been the "great undertaking" of "high-modern writing" to rediscover (73). He also admires D'Annunzio for his willingness, indeed enthusiasm for taking risks. By his own account, Valesio's book is a "*semiohistory*" or "history of the imagination" (5) that is transgressive in the best D'Annunzian manner, a work that "transcends every excessively sharp line of separation between . . . the political and the literary" (6). At once autobiography, political and literary criticism, philosophical and para-religious meditation, and ethnic defense (though the avowed perspective is "not nationalistic but rather that of an Atlantic witness" [15]), Valesio's book employs a method of "reciprocal nourishment, or interanimation, of the philosophical and the empirical, of the creative and the critical" (226). The result can be described, in the term employed by the author's Yale colleague and student of literary influences, Harold Bloom, as a "strong" study of D'Annunzio and his times. In terms of both its methods and its conclusions, Valesio's critical and creative analysis may be disagreed with but must be respected for the immense learning it mobilizes, the originality of its arguments, and the human and intellectual risks that it takes. In this book this scholar puts much of what he really believes in on the line.

Charles Klopp, *The Ohio State University*

Franco Zangrilli. *Linea pirandelliana nella narrativa contemporanea*. Ravenna: Longo, 1990. Pp. 221.

Il titolo di questo volume non può che richiamare alla mente quella "linea Svevo-Pirandello" di cui Renato Barilli si faceva il promotore una quindicina d'anni fa. L'intenzionalità del calco non può essere messa in dubbio, e tuttavia fedeltà alla formula (anch'essa, del resto, parziale) non implica fatalmente fedeltà al concetto. Al Barilli infatti Svevo e Pirandello stavano a cuore quasi più in senso eidetico che empirico, in quanto fondatori di una koiné linguistico-culturale capace di liberare la letteratura italiana dalla tentazione regionalistica e dialettale e di avviarla così verso una feconda esplorazione etica della psiche e dell'inconscio. Più sensibile allo *humus* locale, guidato inoltre da una metodologia più pragmatica, spinto più dal desiderio di dissodare un terreno ancora vergine che da quello di istituire canoni e edificare sacrari, lo Zangrilli non muove da una lettura limitativa dell'opera di Pirandello, e il suo orecchio è quindi aperto a cogliere i più svariati echi pirandelliani nelle più svariate

opere di narratori italiani del Novecento. (Il teatro, a cominciare da Betti e De Filippo, non è invece preso in esame.) Ne risulta un ampio panorama storico che si apre sul primo novecento di Bontempelli e Tozzi, e attraverso uno studio più minuzioso di Calvino, Sciascia, Bonaviri, Pomilio, Pontiggia e Altomonte, a ciascuno dei quali è dedicato un capitolo, giunge fino ai De Carlo e Del Giudice di questo scorcio di secolo. Qui mi sembra che risieda appunto il merito principale del presente volume: grazie a una ricognizione ampia, ma anche dettagliata, di un territorio non ancora sistematicamente esplorato, esso mette a disposizione dello studioso utilissime schede, e suggerisce inediti accostamenti. Qui è però anche il suo limite. Privatosi intenzionalmente di una bussola, di una *linea* direttiva, o griglia teorica che dir si voglia, lo Zangrilli avanza talvolta un pochino a caso, e accade quindi che si limiti a registrare prestiti specifici, senza preoccuparsi di enucleare la regola che li governa, oppure, all'incontrario, che prenda in esame motivi troppo generici perché si possa parlare con ragionevole sicurezza di una matrice inconfondibilmente pirandelliana. Non c'è alcun dubbio, per esempio, che ordine e caos siano concetti chiave nell'opera di Bonaviri e Calvino, come già in quella di Pirandello; ma dai tempi di Empedocle, giù giù fino a quelli di Umberto Eco, quale scrittore agitato da inquietudini metafisiche non ha meditato su questo dilemma, a Agrigento e altrove? Altrettanto si potrebbe dire del tema della maschera o del travestimento, così importante nell'opera di Pirandello, e che lo Zangrilli ritrova in molte delle opere da lui prese in esame, ma che avrebbe potuto individuare con altrettanta facilità in chissà quanti altri autori.

Prendiamo poi il caso di Sciascia. Che lo scrittore siciliano recentemente scomparso sia stato, per molti versi, il più valido araldo di una certa lezione pirandelliana, mi sembra ineccepibile. Qual è tuttavia la tonalità specifica di questa lezione? Non sarebbe valsa la pena che lo Zangrilli discutesse, anche brevemente, la poetica pirandelliana di Sciascia, che, come noto, almeno agli esordi, è fortemente anti-filosofica, anti-tilgheriana, si presenta cioè come una lettura "storica" o addirittura "meridionalista" di Pirandello (mi si perdoni l'ambiguità e l'imprecisione di questi termini), agli antipodi quindi di un approccio come quello, summenzionato, di Renato Barilli e di tanti altri? Analogamente, non sarebbe stato utile interrogarsi sull'indubbia tensione tra le cosidette componenti "romantico-decadenti" del discorso pirandelliano, e le inflessioni illuministiche e voltairiane che modulano invece quello di Sciascia? Proprio un confronto fra il modo in cui il medesimo fatto di cronaca è trattato nel pirandelliano *Come tu mi vuoi* e nel romanzo-inchiesta di Sciascia *Il teatro della memoria*, potrebbe fare emergere differenze importanti fra questi due autori, a dispetto dei prelievi così numerosi, dei trapianti di interi organi operati da Sciascia sul *corpus* pirandelliano. E potrebbe allora venir voglia di contrapporre l'immagine abbastanza convenzionale, ma pur sempre illuminante, di un Pirandello che si ingegna a svalutare i fatti e il sapere, positivisticamente intesi, per meditare e esaltare il pathos che spinge gli uomini a *credere*, a quella di uno Sciascia che invece combatte senza illusioni la battaglia della ragione contro i proteici travestimenti dell'avidità, della gelosia, del pregiudizio e della corruzione. Peccato che sulla validità di paragoni come questo lo Zangrilli non ci abbia fornito maggiori lumi.

Si potrebbe fare un discorso analogo su Calvino. È indubbio che certe idee dello scrittore ligure hanno un profumo inconfondibilmente pirandelliano: così per

esempio l'apologo del "cavaliere inesistente" e, in particolare, il suo epilogo, allorché il degno paladino, venute a mancare la fede e la forza di volontà, diserta la propria armatura, né più vi riprende dimora, benché l'autenticità delle sue imprese cavalleresche sia stata nel frattempo accertata. Non è altresì pirandelliano il fatto che nel *Visconte dimezzato* sia proprio l'indivisibilità giuridica e performativa del nome proprio, resa improvvisamente efficace dalle nozze del visconte con Pamela, a favorire il rabberciamento di un Io diviso, fino a quel momento, sia fisicamente che psichicamente? Ma se dunque l'unità della *persona*, sia per Pirandello che per Calvino, è etimologicamente una maschera, una finzione della volontà o del linguaggio socialmente costituito, peraltro non è enorme lo iato fra la disperata centralità e gravità copernicana di una coscienza che, in Pirandello, si sforza inutilmente di coagulare, e il riso lieve di un Io che invece, in Calvino, gode ariostescamente della propria infinita permutabilità? Sono il primo ad ammettere che opposizioni di questo genere, per quanto utili sul piano retorico e euristico, sono spesso più problematiche di quanto possa a prima vista sembrare. Mi sembra tuttavia che se Zangrilli avesse diretto verso di esse la propria lente di ingrandimento, la cosa non avrebbe guastato. Il mio fervido augurio è che nei suoi lavori futuri, esaurito ormai il compito preliminare di etichettamento e classificazione del materiale, egli spinga più avanti quello di analisi e scavo.

Enzo Neppi, *Yale University*

Maria Di Giovanna. *La fuga impossibile: sulla narrativa di Maria Messina*. Napoli: Federico & Ardia, Napoli, 1989. Pp. 86.

Il volume comprende tre saggi dedicati alla scrittrice siciliana scomparsa nel 1944 e la cui opera letteraria, che abbraccia romanzi, racconti e scritti per l'infanzia, è analizzata nella sua totalità.

La Di Giovanna parte da un attento studio dei testi e rileva l'idea-chiave della Messina, concretizzata in immagini-simbolo (casa, vicolo, porta) che inquadrano "una situazione castrante, scandita da frustrazioni ad ogni livello" (12). Lo spazio chiuso non è altro che il suo mezzo epifanico, e l'insistere sulle monotone, ripetitive azioni quotidiane scandisce l'inesorabile e triste passare del tempo per le giovani protagoniste dell'opera messiniana.

L'ideologia della scrittrice emerge come denuncia della penosa situazione della donna meridionale, ma allo stesso tempo, come sottolinea la Di Giovanna, la sua soluzione sembra coincidere soprattutto nell'accettazione di una condizione di sottomissione, la stessa auspicata dalla società patriarcale dalla quale la Messina pare partire in polemica all'inizio. Sono proprio la sua ambiguità e moderazione che le fanno trovare "il raggio di sole" nella scelta di una vita virtuosa da parte di molte. La Di Giovanna conclude il suo primo saggio, *Ideologia e struttura nell'opera della Messina*, evidenziando il desiderio della scrittrice "per una società immobile, dove ognuno stia al suo posto e invalicabili e naturali siano i confini di classe".

Nel secondo saggio, *Eros e classi sociali*, la Di Giovanna chiarisce subito che "quasi mai l'infrazione della normativa sessuale ha il significato di affermazione di sé

e di valori alternativi, ma . . . è il prodotto dell'oppressione economica patita dalle classi subalterne" (53). I rituali dell'amore sono vivi e importanti per la borghesia, mentre nelle classi subalterne si rileva l'accettazione della violazione del codice di onore se motivato da necessità economiche. Il vero problema di Vastiana, protagonista di *Il ricordo*, sedotta dal padrone, è il suo amore per il seduttore nato al momento dello stupro, ed è per questo che la ragazza viene relegata nella categoria dei "diversi" dalla sua stessa povera comunità. Non c'è scelta di esperienza erotica per la donna, il suo ruolo è passivo, a meno che non venga utilizzato come "strumento di riappropriazione di classe" (66). Ancora una volta viene messa in evidenza l'ambigua posizione della Messina, emotivamente vicina alla donna borghese, ma sensibile alla condizione delle figure proletarie femminili solo "quando esse rimangono al loro posto" (68).

L'ultimo saggio che conclude il nostro testo è costituito da una completa analisi del romanzo *Un fiore che non fiorí*. La Di Giovanna giustamente nota che qui si tratta "della timida ricerca di una nuova identità da parte delle giovani generazioni di donne negli anni venti" (73). Ma le audaci signorine moderne non riscontrano alcun cambiamento nelle aspirazioni maschili, che mantengono tradizionali pregiudizi.
Le protagoniste di questo romanzo scelgono nuove mode, stili diversi di vita, ma non hanno una visione chiara del loro futuro. In loro "permane l'impossibilità di elaborare un progetto esistenziale" (79). L'inevitabile, triste conclusione del romanzo segna, come scrive la Di Giovanna, "il fallimento che tocca le aspirazioni e i tentativi emancipatori di un'intera generazione femminile". *La fuga impossibile* ha il merito di presentare l'opera di questa scrittrice siciliana a lungo dimenticata, ma per la cui produzione — soprattutto *La casa nel vicolo* e *Gente che passa* — può essere annoverata tra le voci femminili più valide degli inizi del ventesimo secolo.

Rosalia Colombo Ascari, *Sweet Briar College*

Joseph Francese. *Il realismo impopolare di Pier Paolo Pasolini.* Foggia: Bastogi Editrice Italiana, 1991. Pp. 101.

In questo studio su Pier Paolo Pasolini, il critico Joseph Francese ci propone un aspetto problematico dell'intellettuale italiano; come il titolo stesso ci avverte, *Il realismo impopolare di Pier Paolo Pasolini* ci porta immediatamente a soffermarci prima sul problematico realismo pasoliniano e poi sull'aggettivo, facendoci anche riflettere sulla figura di questo autore, personaggio scomodo, polemico e poco amato dai suoi coetani e sempre sulla linea di fuoco.

Il libro di Francese è composto di quattro capitoli che analizzano il processo della maturazione artistica di Pasolini che il critico divide in tre fasi, ognuna delle quali corrisponde a tre diversi modi di interpretare la storia da parte di Pasolini.

La prima fase, che va dalla seconda guerra mondiale agli anni Cinquanta, è caratterizzata dallo sforzo intellettuale dell'autore di imporre alle sue idee e passioni viscerali un fondamento ideologico marxista. Ricerca, questa, che porta Pasolini ad interpretare gli eventi in termine di lotta di classe e a leggere la storia dialetticamente. L'opposizione al fascismo e la produzione poetica del giovane

Pasolini, come ben indica Francese, rispecchiano il travaglio della sua generazione. L'intellettuale visto nelle sue contraddizioni più vere, quelle della sua formazione culturale, diventa personaggio emblema per capire il secondo Novecento italiano e il travaglio della generazione che si oppose al fascismo e più tardi tentò di venire a capo del terrorismo.

La seconda fase, che storicamente è legata all'evento del miracolo economico italiano di inizio anni Sessanta, corrisponde, come addita Francese, al ridimensionamento del ruolo sociale del movimento di classe organizzato e alla pasoliniana constatazione della resa operaia di fronte alla società dei consumi. La nuova situazione culturale è definita da Pasolini "Nuova Preistoria" ed è caratterizzata da un continuum atemporale privo di dialettica e di progressione storica. Questo periodo è simile alla concezione ciclica delle società agrarie primordiali con la differenza che negli anni Sessanta il tempo è segnato dall'eterno ritorno del ciclo produzione-consumo. Come Francese indica, questo periodo segna una profonda crisi per Pasolini accentuata dall'isolamento culturale e politico in cui vive. Il contrasto politico con le varie forze politiche progressive italiane che avevano forzato Pasolini all'isolamento si attenua nella terza fase che storicamente corrisponde al periodo che segue i movimenti studenteschi del 1968. Nella ribellione studentesca Pasolini ravvede una nuova dialettica storica all'interno della borghesia. Il nuovo scontro rappresenta il verificarsi del conflitto edipico fra studenti, tutti borghesi, e i loro padri che rappresentano la generazione precedente. Questi nuovi eventi, che lo convincono a rientrare nella mischia, portano Pasolini a definire il periodo "Dopostoria".

Il "Dopostoria", che precede la morte di Pasolini, è caratterizzato dalla ricerca dell'intellettuale di inserirsi sovversivamente fra le generazioni dei fratelli minori dei sessantottisti, che nel futuro sostituiranno i fratelli maggiori, per modificarne la crescita ideologica ed ideale. In questo nuovo progetto, come ben indica Francese, Pasolini sente l'esigenza di esporsi pur di recuperare politicamente finanche i giovani proletari neofascisti e di spostare l'asse politico in senso progressivo.

Tutti e quattro i capitoli del libro di Francese si collegano alle fasi della maturazione artistica pasoliniana delineata dal critico. In essi Francese utilizza, sebbene non dettagliatamente, le opere scritte da Pasolini nei vari momenti della sua maturazione per sostenere la sua analisi storico-critica. Per esempio negli anni Cinquanta, afferma Francese, il romanzo *Ragazzi di vita* esemplifica la ricerca stilistica pasoliniana che a differenza di altri scrittori italiani impegnati minimizza il contenuto e il protagonista edificante. Sempre secondo il critico, la recezione negativa del romanzo da parte di molti critici dell'aerea comunista porta Pasolini alla stesura di *Una vita violenta*, rigidamente osservante del prospettivismo comunista del tempo.

Nel secondo capitolo, "Verso il 'Dopostoria'", Francese utilizza l'accostamento di Pasolini al cinema per criticare l'errata convinzione dell'intellettuale che riteneva il segno iconico meno astratto di quello simbolico della scrittura, la quale evoca la realtà e non la riproduce come il cinema. Questa convinzione, come indica Francese, porta Pasolini ad utilizzare il cinema, visto come arte borghese, come strumento per rappresentare l'agire in modo da suscitare nello spettatore delle reazioni istintive saltando le barriere linguistiche e senza utilizzare la lingua delle classi dominanti.

Nel terzo capitolo, "Il realismo impopolare", il critico utilizza "Il manifesto per

un nuovo teatro" scritto da Pasolini nel 1968, per mostrare il tentativo di sistemazione razionale e di programmazione dell'azione letteraria tentato dall'autore dopo la crisi degli anni Sessanta. L'imborghesimento del proletariato aveva privato Pasolini di ogni interlocutore, l'unico atto disponibile quindi sarebbe stato di comunicare con lo spettatore teatrale borghese nella ricerca di ribaltare la subalternità del letterato per restituirgli una funzione di stimolatore di idee progressiste.

Il quarto capitolo, "Tetro entusiasmo", esamina la ricerca pasoliniana di sostituire alla borghesia della fase precedente un nuovo interlocutore per contestare il neocapitalismo e l'omologazione culturale. Francese utilizza l'ultimo film di Pasolini, "Salò", per chiarificare l'atteggiamento dell'autore sull'acquiescenza, il conformismo, il sesso e il potere. L'ultima speranza rimasta al tormentato autore era di trovare un modo per combattere il conformismo della gioventù italiana degli anni Settanta. Speranza che il Francese ben vede nella raccolta poetica "La nuova gioventù".

Fornito di note ampissime, utili e interessanti, lo studio di Francese rende omaggio all'intellettuale Pasolini. Senza essere agiografico o ricorrere all'omosessualità Francese mette in risalto il travaglio artistico pasoliniano e coglie molto bene il maggior difetto dell'artista nella sua "immoderata voglia di confessarsi". Tale disposizione porta l'autore a proiettare fuori di sé i propri sentimenti e crisi oggettivandoli senza tentare un'analisi dell'io dall'esterno a tutto scapito della comunicazione. Come ben addita Francese, conoscere equivale a esprimersi e a contraddirsi, il che significa ammettere l'impossibilità di dare una forma razionale alle proprie passioni e lotte.

Lo studio è molto interessante e utile e si rivolge soprattutto a quegli studiosi che già conoscono il lavoro di Pasolini (di qui la mancanza di una bibliografia). Quello che sta più a cuore a Francese è di mostrare Pasolini come raro esempio di artista il cui impegno politico diventa elemento fondamentale di una produzione artistica di alta qualità che non si può capire se viene separata dal contesto storico al quale è legata dialetticamente e integralmente.

Antonio Vitti, *Wake Forest University*

Mario Moroni. *Essere e fare. L'itinerario poetico di Antonio Porta.* Rimini: Luisè, 1991.

Carlo Michelstaedter divideva l'approccio all'esperienza in due categorie esistenziali, la "persuasione" e la "rettorica". Se il persuaso — condizione rarissima, quasi inattingibile — vive secondo la convinzione che la vita si realizza nell'attimo presente e non nel progetto del futuro, l'uomo della retorica ha invece continuamente bisogno di pianificare, allargare il proprio dominio, impadronirsi dello spazio e del tempo. Davanti a una figura complessa come quella di Antonio Porta (1935-1989) capita di pensare che una terza categoria potrebbe essere affiancata alle due di Michelstaedter: quella dei persuasi dalla retorica. Solo una profonda persuasione, una vera e propria fascinazione verso la progettazione letteraria come sostituto dell'ispirazione può spiegare il tragitto di Antonio Porta, figura dominante della

parabola dell'avanguardia italiana dagli anni '60 alla fine degli anni '80. Il libro di Mario Moroni è la prima guida alla sua ricca opera poetica, critica, narrativa e teatrale che si spinga fino ai suoi ultimi scritti, con la preziosa aggiunta di una bibliografia di ventisette pagine estremamente curata e che è certamente il risultato di una non piccola ricerca.

Essere e fare è dunque la prima monografia completa su Antonio Porta? Non proprio, forse non ancora. Il primo capitolo, dedicato agli anni '60, è il più elaborato e comprensivo, e l'elogio si può estendere alla prima parte del capitolo sugli anni '70. Sono le pagine in cui Moroni si scopre maggiormente, in cui enuncia con maggiore precisione una sua linea interpretativa, come quando osserva che in Porta il correlativo oggettivo non è tanto un rapporto con il magma del reale, come in Eliot, ma una relazione con una realtà che appare come già interpretata (24). La riduzione dell'io lirico effettuata in nome dell'oggettività nei testi delle prime raccolte (*La palpebra rovesciata*, *Cara*, *I rapporti*), gli articoli sul *Verri* e su *Marcatre*, il primo romanzo sperimentale *Partita*, tutta la produzione portiana degli anni '60 testimonia infatti di una incessante, attentissima riflessione, di una ricerca e progettazione della letterarietà che macina, nel suo costante autosuperarsi, ogni pausa, ogni dubbio sulla funzione e sullo scopo di tutto questo darsi da fare. E Moroni, da attento ammiratore di Porta, conduce il lettore attraverso tale denso periodo con mano molto sicura. Anche all'inizio del secondo capitolo Moroni mostra di avere centrato il carattere fondamentale dell'opera di Porta: un linguaggio "inteso come produzione, creazione di stimoli linguistici e infine come comunicazione" (51), dove quest'ultima categoria esclude in ogni caso la sorgente dell'io e intende comunicare precisamente la propria modalità di produzione. Ora, è proprio la produzione il dio a cui Porta si offre in sacrificio. "Fare poesia" è il suo motto, *Nel fare poesia* è il titolo della sua autoantologia del 1985, "non parlare di poesia ma farla, praticarla" è la sua linea d'azione (60).

È a questo punto che il libro di Moroni, che pure ha intitolato il suo libro *Essere e fare*, avrebbe potuto passare dalla monografia allo studio critico, perché è proprio attraverso il concetto di produzione, così artigiano e insieme così "neocapitalistico", così squisitamente partecipe dell'estetica del Gruppo '63, che possiamo tentare una prima ricognizione del ruolo di Porta nella poesia italiana del Novecento.

Porta ha incarnato, in Italia, la figura del poeta libero professionista che vive della sua abilità di combinatore di parole e della sua iniziativa di operatore culturale — e tutto questo, va detto, senza proteggersi né dietro una cattedra né dietro un partito. Porta è stato un vero *manager* della poesia e delle lettere: curatore della discussa ma fondamentale antologia *Poesia* degli anni '70, animatore di "Alfabeta" e del festival "Milano Poesia", personaggio mai troppo mondano ma sempre presente sulla scena culturale cittadina e nazionale, era destinato a diventare, se la morte non l'avesse fermato, l'indiscusso poeta ufficiale della sua generazione. La frase suona quasi: se la morte non avesse interrotto una brillante carriera, che è un po' quello che si direbbe di un dirigente d'azienda la cui scomparsa ha lasciato un vuoto organizzativo che i suoi sottoposti non sono ancora pronti a colmare. E la mancanza di Porta si sente: senza la sua mano a guidarle, le iniziative da lui dirette boccheggiano o sono già sepolte, e nessuno sembra pronto a raccogliere la sua eredità instancabile. Il suo paradosso è stato proprio questo: Porta, che non ha mai fatto parte di nessuna istituzione letteraria riconosciuta, ha creduto nell'istituzionalità della letteratura come e più di molti

tranquilli stipendiati del mestiere delle lettere, e ha dedicato la sua vita a "produrre" poesia e critica con la costanza e la determinazione di un industriale che crede fermamente nel mercato, nella concorrenza e nel diritto del pubblico di essere servito sempre meglio e con modelli sempre nuovi. Non voglio sembrare riduttivo e spero di non essere frainteso. Porta è stato importante, ma più passa il tempo e più si ha il sospetto che molte sue svolte poetiche, come diceva un personaggio di Borges a proposito delle *Odi* di Abraham Cowley, appartengano più alla storia dell'arte che all'arte.

È cruciale, a questo proposito, la metamorfosi intrapresa da Porta nei testi pubblicati negli anni '80, soprattutto *Passi passaggi* e *Invasioni*. Due tensioni vi si combattono: da un lato il desiderio di distendere il verso in forme più discorsive, finalmente capaci di un po' d'oblio verso le ferree ragioni di poetica che le sorvegliano; dall'altro l'impossibilità, per Porta, di aprire davvero i cancelli della sua azienda letteraria, di fare un po' di sano sciopero contro se stesso. In fondo la poesia di Antonio Porta ha, come unico oggetto, la poesia di Antonio Porta. L'attenzione esasperata verso i procedimenti del dire, del fare e del comunicare ciò che si sta dicendo, facendo e comunicando è il tratto che lega il Porta degli anni '80 al giovane e inflessibile sperimentatore di trent'anni prima. È la sua coerenza, forse la sua grandezza, e non gliela vogliamo togliere. Ma è proprio nel capitolo sugli anni '80, che avrebbe dovuto tirare i fili del lavoro, che la monografia di Moroni si indebolisce: solo diciotto pagine, poco più di una rassegna critica sui suoi ultimi lavori. Pe saperne qualcosa di più il lettore deve cercare l'articolo che Moroni ha pubblicato su *Italian Culture* (*"Passi passaggi" e "Invasioni": i libri di trasformazione nella poesia di Antonio Porta*, "Italian Culture", 9 [1991], 371-380), dove trova un'analisi più dettagliata e maggiori riscontri testuali. È probabile che il sovrapporsi dei tempi editoriali non abbia permesso a Moroni di integrare la sua monografia con ulteriori approfondimenti. In tal caso prevediamo che *Essere e fare* sia solo una fase di un *work in progress* che l'autore sarà sicuramente in grado di riprendere e portare a conclusione.

Alessandro Carrera, *McMaster University*

Gian Paolo Biasin. *I sapori della modernità. Cibo e romanzo.* Intersezioni 96. Bologna: Il Mulino, 1991. Pp. 204.

This fascinating study uses the images of food — its presentation, ingestion, transformation, and "aura" — as a way to focus the analysis of several of the most important novels of the past two centuries in Italy. I have to admit that when I began reading this study, I expected it to be a sort of light-hearted treatment of gustatory imagery over the ages. But as it turns out this is not the case at all. Biasin's analysis begins with an introduction that points out his major forebears (Hegel, Lévi-Strauss, Marin, Raimondi) and his major concerns, those of thematics as well as narrativity. His work then proceeds to a chapter that uses the various depictions of food in

Manzoni's great nineteenth-century novel as a method for analyzing the *meanings* of the novel as well as its aesthetic *effects*. This sort of nuanced, in-depth analysis is then repeated through a series of texts in more or less historical order, from Verga's realist masterpiece, *I Malavoglia*, to narratives by D'Annunzio, Tomasi di Lampedusa, Gadda, Calvino, and Primo Levi. In each example, Biasin studies his imagery of choice in relation to the primary interests of the texts at hand (in terms of both desire *and* need [254], be those texts romantic, realistic, decadent, "neo-historical," modernist, postmodernist, or "scientifically" confessional. In the way the argument builds, Biasin manages to treat the centers of and the differences between these texts in a manner that is notably subtle and indirect but also, in the end, critically informed and powerful. No one else has possessed the mixture of critical imagination, insight, and tact to produce a study of this sort on this topic, so that Biasin's work is genuinely ground-breaking. It should also be said that in terms of both style and the intellectual energy generated by Biasin's text, *I sapori della modernità* is a pleasure to read from first to last. Moreover Biasin's *Sapori* makes a fine complement to his *Icone italiane* (1985; trans. *Italian Literary Icons*, Princeton UP).

As in any critical work, there are various local assertions that should be examined further. One of these occurs at the outset of the chapter on Verga, when Biasin says that Sergio Campailla's work has not been duly recognized (I feel it has, but perhaps that is simply because I have been so deeply impressed and influenced by it) . On the other hand, there are also a good number of local comments that are extraordinarily enlightening. For example, the conclusion of the Verga chapter, with the references to Woolf's *To the Lighthouse*, is a real *trovata*: a wonderfully suggestive piece of comparative analysis. Furthermore, the Calvino chapter shows that no one discusses Calvino's aesthetic and humanist (as well as anti-humanist) concerns as well as Biasin. And finally, the carefully nuanced treatment of defamiliarization in the chapter on Levi is extremely well done both for an Italian and an American and/or comparatist critical audience.

Biasin's study has various stretches of especially compelling analysis, among them the intriguing discussion of the surprising *lack* of open imagery as regards food and oral consumption in D'Annunzio's work, the extraordinary abundance of such imagery in Lampedusa's *Il gattopardo*, and, in what is in many respects the most remarkable of Biasin's chapters, the awful confluence of human need and human destiny as regards the depiction of food in Levi's narrative oeuvre. In these and other parts of the book, Biasin points the way to what, in my view, may well be the revitalization of Italian studies in Europe and especially in the United States through the combination of the discoveries of literary theory and comparative literary criticism in *direct* relation to specific literary texts. That Biasin's chosen texts are among the most masterful produced in the West over the past two hundred years does contribute, of course, to the interest created by his work; but it should also be said that his selection of theoretical notions and comparative allusions is from start to finish very close to impeccable. *I sapori della modernità* thus shows a way out of the blind alley of the older Italian studies of literary thematics and literary historiography by opening up a new concept of both textual understanding and literary relations. For these and still other reasons, Biasin's new work is an exemplary text for all of us involved in the project(s) of modern Italian studies, one

that we can and should enjoy not only for the intelligence of its analyses but also for its notable taste, which is another way of saying for its own thoroughly stimulating *sapori*.

Gregory Lucente, *The University of Michigan*

Margherita Pieracci Harwell. Un cristiano senza chiesa e altri saggi. Roma: Studium, 1991.

Nel volume *Un cristiano senza chiesa e altri saggi* Margherita Pieracci Harwell esamina tre prosatori e tre poeti contemporanei offrendo un prezioso contributo sui modi della ricerca religiosa nel Novecento italiano. Il problema essenziale trattato nei saggi riguarda il rapporto tra l'opera letteraria e la presenza o l'assenza di una fede che dia senso alle contraddizioni del reale. In questo modo concezione di spiritualità e iter esistenziale si compenetrano promuovendo, in un mondo oramai caratterizzato dalla crisi delle certezze, l'impegno morale ed il travaglio della ricerca di un senso alla vita. Sviluppando questa problematica la studiosa riconosce perciò nei diversi autori una sensibilità intima che apre in diverse maniere al mondo, trasferendo nella scrittura un'ideologia tutta personale della vita. La ricerca religiosa acquista così un valore soprattutto individuale e non sempre coincide, a naturale conclusione della propria *meditatio* interiore, con una conversione dottrinale.

Nel primo saggio su Ignazio Silone (7-51) la studiosa riscontra ed esamina la fondamentale presenza di un substrato cristiano nell'opera dello scrittore abruzzese. I simboli di tale substrato rimandano ad una tradizione cristiana che risale ai movimenti gioachimiti e celestiniani e che rappresenta la vera essenza del mondo dei personaggi siloniani. Nell'Abruzzo di Silone si incarna e si esalta l'essenza di un cristianesimo primitivo anteriore alla Controriforma mettendo in rilievo una civiltà contadina che proprio grazie a questa radice cristiana è in grado di esprimere, nonostante le sofferenze della propria condizione, una certa autenticità e dignità

In *Fontamara* (1930) Silone denuncia il costume medioevale e feudale che opprime il povero in quanto esso rappresenta solo una deformazione del costume tradizionale. Tutto ciò emerge in primo piano ne *Il segreto di Luca* (1956) dove il personaggio attua non tanto una rivolta contro i costumi della tribù quanto l'accettazione (di qui la grandezza di Luca) del limite della propria tradizione e così della propria essenza. In tale modo Luca accetta intimamente il proprio tragico destino, di essere trasformato dalla sofferenza, e Silone evita un facile schematismo ideologico non semplificando una realtà che risulta complessa e contraddittoria.

Sebbene lo scrittore decida di mantenere le distanze dalla Chiesa in quanto istituzione evitando un'adesione formale, rimane il suo impegno morale nei confronti della verità che, circostanziata nell'evento storico, non si piega ad alcun dogmatismo. L'essenza morale del Cristo si incarna nei personaggi di Silone soprattutto nel comandamento della carità e così, amare il prossimo come se stessi, diventa amare i poveri mettendosi al loro servizio nella speranza (apocalittica) di una società più giusta e a beneficio dell'uomo. Da come risulta da brani di lettere tra il 1957 e il 1977, è l'insofferenza dell'ingiustizia che sprona l'autore a farsi voce di chi

non sa parlare (proprio come Simon Weil in cui si riconosce), auspicando nel proprio cuore un cristianesimo non contaminato ed una fede dei semplici che aprono all'esperienza degli altri.

Nel secondo saggio, *Primo Levi: storia e leggenda* (77-94), si esaminano religiosità e problematica del dolore nelle sue diverse forme. Per lo scrittore torinese è fondamentale produrre cultura viva impegnandosi a capire, e a far capire tramite la narrazione, l'esperienza del dolore nel mondo (*I sommersi e i salvati*,1986). Narrare è quindi tornare su esperienze passate per capirle, e in tale modo farsi consapevole della propria vita, soprattutto dopo l'esperienza traumatica di Auschwitz. L'esperienza del genocidio rappresenta infatti una sfida alla ragione e un affronto alla cultura con cui per sopravvivere bisogna misurarsi. Sono proprio le radici razionaliste dell'autore, Ebreo assimilato "tutto penetrato dall'eredità rinascimentale-ottocentesca della sua patria e della sua classe" (82), a dargli il coraggio di raccontare (allo stesso tempo differenziandolo dall'atteggiamento del credente). L'accusa ai tedeschi più che una denuncia specifica è la reiterazione costante di un "perché?" che convalida il tentativo instancabile di cercare di capire. Interpretare la propria esperienza significa esorcizzarla dalla vergogna di appartenere a un mondo segnato dall'orrore del *Lager*, rompendo il circuito interno dell'esperienza stessa con la comunicazione che la rende intellegibile (*Se questo è un uomo*,1947).

Rifiutando l'istanza irrazionale e non ponendo in discussione il concetto di libertà morale, Levi crea nella sua opera un universo simbolico simile a quello della leggenda dove si fronteggiano le forze del bene e del male. Tuttavia l'autore riconosce una zona d'ombra dove bene e male coesistono ed il giudizio resta sospeso. Esiste così un limite ad ogni tentativo di razionalizzazione del ricordo che non trova mai una resa espressiva definitiva. Forse una soluzione del dilemma è possibile al credente più che al laico integrale. In ogni caso il laicismo di Levi dopo una lettura dell'opera resta nel dubbio ed anche pervaso da un riaffioramento della religione ebraica, come traspare nella poesia "Pasqua" del 1982.

Il saggio che segue, *Fisica e metafisica di un mestiere nella narrativa di Paolo Barbaro* (95-109), prende in analisi l'opera di uno scrittore-ingegnere che trae la propria visione del mondo dalla prospettiva del tecnico. Da tale prospettiva ed esperienza si traggono le metafore per decifrare la vita, scavando nella concretezza alla ricerca di un senso del mondo. Il tema centrale dell'opera, già presente in *Giornale dei lavori* (1966), è l'orgoglio/amore per le opere dell'uomo accompagnato da un senso di piccolezza che esse stabiliscono di fronte alla natura. Barbaro però è anche cosciente delle conseguenze del lavoro, della morte di persone coinvolte manualmente nell'opera, della cancellazione dei "segni" (97) che caratterizzano un certo luogo, e del carattere disumanizzante del lavoro stesso.

Le qualità stilistiche della prosa di Barbaro si compendiano, secondo la studiosa, nell'aggettivo icastico che comprende in sé tre valori letterari fondamentali: esattezza, rapidità e visibilità. Questi valori svelano nello scrittore una tensione verso la precisione ed un rapporto difficile con la parola che dice sempre qualcosa di meno dell'esperienza. Nella scrittura si registra fondamentalmente una tensione al bello che si traduce in una ricerca della forma esatta ed applicata. In tale modo Barbaro si rende più vicino alla realtà ed ai suoi contrasti (*Passi d'uomo*,1978), ed evitando l'ornato, si apre con speranza alla vita sentendosi parte di un'umanità e di una terra senza confini.

Nel saggio *Poesia e ricerca religiosa in Mario Luzi* (111-34) la studiosa ripercorre le tappe fondamentali dell'iter luziano ed afferma che la sua ricerca poetica è essenzialmente ricerca religiosa. Il poeta accompagna infatti il proprio fare poesia con una incessante e profonda riflessione che costituisce un instancabile interrogarsi sul divenire del mondo e la sua essenza. Luzi, ispirato da Chardin, coglie tramite l'atto poetico i ritmi profondi del divenire, dell'evoluzione universale, ed illumina, con un linguaggio pregno di significato, una realtà in continua metamorfosi. In tale modo il poeta si immedesima con il processo stesso della vita e le sue forze, sforzandosi di trovare, a capo della ricerca, ordine e chiarezza. Tale impresa del verso però, e qui poesia e religione trovano punto di contatto, si rivela senza sosta e senza vero punto d'arrivo rinnovandosi nella continua interrogazione. Con la polemica dell'impegno (Pasolini) Luzi è costretto a uscire dalla prigione del sé e l'opera poetica si apre a un confronto con la realtà (*Nel magma*,1963). La poesia diventa però espressione della metamorfosi dello scrittore, della sua crescita spirituale e morale, svelando nel movimento dello spirito un'articolata inclinazione interiore che si manifesta nel mondo. In conclusione, l'intrinseca religiosità della poesia non è tanto nel trovare un punto di contatto con la religione codificata quanto con l'idea di progressione irreversibile ("La creazione poetica"). L'essenza del reale è quindi la metamorfosi in cui la realtà cresce su se stessa instaurando, nella dialettica morte/vita, un interscambio tra passato e presente contrassegnato da un profetico senso della trasformazione.

Nel quinto saggio, *Cristina Campo: della perfezione* (135-149), viene tracciato, tramite l'analisi di alcuni testi, un abbozzo di profilo, cercando di cogliere le qualità fondamentali di una poetessa che, nonostante il talento, è poco nota. Dalle riflessioni estratte da *Gli imperdonabili* (1987) risulta che nell'iter poetico di Cristina Campo si compie soprattutto una *quête* della chiarezza che tende a promuovere il connubbio di significato e forma. Nei versi il significato trapela nelle figure poetiche come un'entità radiosa, rivelando l'essenza profonda della coscienza ed un intimo vincolo tra poesia e cammino esistenziale. Il cammino della vita diventa inteso come un cammino verso il mistero, caratterizzato dal tentativo di riconoscere ciò che è nostro fin dalle origini, per destinazione. In tale modo la verità si fa natura, segno concreto di un ordine che imprime giustizia nel mondo, mentre nei geroglifici poetici si compenetrano bellezza e significato, ispirando l'umanità a distillare dal mondo stesso il proprio segreto.

L'ultimo saggio, *L'opera di Margherita Guidacci* (151-196), offre un ampio affresco della poetessa fiorentina ripercorrendo le tappe iniziali di un percorso poetico ed esistenziale segnato dallo sfondo nativo e dalla passione per la letteratura angloamericana. Nell'opera risulta che questi elementi promuovono nella Guidacci un senso del concreto contraddistinto da chiarezza e semplicità. Tali qualità sono presenti pure nell'opera poetica del cugino della poetessa Nicola Lisi (nonostante che Margherita Pieracci non vi riscontri un vero influsso) con cui la poetessa ha condiviso i luoghi della propria infanzia (Scarperia). La studiosa addita però un legame più profondo tra i due autori mettendo in evidenza in entrambi un misterioso ed incantato senso religioso della natura e della vita. Questo modo religioso investe la parola poetica che tende a diventare "altro" assumendo risonanze enigmatiche che la trasfigurano. Il cattolicesimo della Guidacci si dimostra così "lisiano" e "nostrano", in quanto si rifà alla tradizione popolare della Toscana del Trecento.

Lo studio prosegue mostrando il ruolo fondamentale di una varietà di esperienze che segnano l'iter intellettuale della Guidacci: il rapporto con il De Robertis, il confronto con la parola ungarettiana ed il lavoro di traduttrice. A questo crogiolo di esperienze consegue una poesia cólta che accentra le immagini e gli emblemi attorno al tema chiave della vita e della morte. Nelle immagini di morte, la poetessa sprigiona una forza liberatrice che si unisce al tutto, aprendo così un varco oltre la vita. Tale comunione col tutto redime dal male di vivere, spoglia l'essere da ogni resistenza e rivela una certezza di fede nell'ordine del mondo. La stessa certezza di fede è smarrita però nel periodo di crisi che caratterizza la silloge poetica *Neurosuite* (1968) in cui domina l'orrore delle immagini e l'atmosfera infernale. Qui l'autrice mostra, con immagini di vita rovesciate, la coscienza di una perdita fondamentale: la certezza dell'amor di Dio. Dopo molti anni, nei versi di *Inno alla gioia* (1983), Margherita Guidacci ritrova la forza della propria voce e del proprio destino, riemergendo da una condizione di morte metaforica. L'inno di giubilo che i versi onorano esalta una vita ritrovata ed un restaurato rapporto col "tu" attraverso le cose. La nuova stagione poetica continua nella raccolta *Liber fulguralis* (1988) e si protrae nella inaspettata silloge *Una breve misura* (1988) in cui la poetessa propone la semplicità e la felicità del canto degli *haiku* giapponesi.

Mi preme sottolineare che in *Un cristiano senza chiesa e altri saggi* i modi della ricerca religiosa descritti da Margherita Pieracci mettono in evidenza un saldo legame tra i singoli autori e la propria esperienza di vita. In tale modo, secondo la mia opinione, si evitano astrazioni ideologiche che esiliano dalle singole realtà, si distingue la dimensione religiosa da quella confessionale e si mette in chiaro una delle esigenze più autentiche e naturali dell'individuo: il bisogno di trovare un senso nella vita. Secondo Carl Gustav Jung (*Man in Search of a Soul*) la neurosi spesso si manifesta in un individuo che non ha trovato un significato nella propria esistenza, e tale significato, che intensifica ma non crea un mito personale, si riconosce pian piano nella riflessione che deve accompagnare il nostro vivere. La scoperta di un significato non coincide quindi con un simbolo ma con un processo interiore pregno di simbolicità che diventa parte implicita del nostro viaggio, a volte meravigliandoci con sorprendenti coincidenze, ed altre volte manifestandosi nella dimensione estetica della prosa o del verso.

Massimo Maggiari, *Clemson University*

Victoria de Grazia. *How Fascism Ruled Women: Italy, 1922-1945*. Berkeley: U of California P, 1992. Pp. 350.

"Bisogna vigilare seriamente sul destino della razza. . . . Bisogna curare la razza a cominciare dalla maternità e dall'infanzia." With this May, 1927, address, later known as *Il discorso dell'Ascensione*, Mussolini at once launched the fascist demographic campaign and functionalized the role of women in the state. That programmed and prolific maternity was integral to fascist reorganization of the state and its consolidation of power is axiomatic and much discussed. But what was the relationship between the Regime and women who were not mothers? What of

adolescent girls, working women, women (married and unmarried) who had no children? Were class and regional distinctions between women — mothers or not — effaced by an essentially (read: essentialized) maternal nature? In *How Fascism Ruled Women: Italy, 1922-1945*, Victoria de Grazia addresses these questions, offering a thorough examination of the condition of women in Italy during the *ventennio*. As one of a very few studies available in English on the vexed relationship of the fascist state to women, de Grazia's meticulously documented investigation is an outstanding addition to the field of mid-twentieth-century Italian social history. As perhaps the lone example in English of a book-length treatment of this material that is feminist in perspective, de Grazia's study is a vital, indeed, indispensable contribution.

How Fascism Ruled Women is organized around the various moments in women's experiences, "from maternity to political involvement," and is "intended to reflect how the dictatorship impinged on women's lives" (16). To give an idea of its scope, we might fruitfully group the book's nine chapters into several clusters of two to three chapters each. The first grouping considers the Regime's "nationalization of women" (Chapter One) in the light of the "legacy of liberalism" (Chapter Two) and the Great War. As de Grazia observes, "Liberal Italy's neglectful treatment of its subjects was compounded when they were female" (19): Italian family law infantalized and discriminated against women and the Church, ever watchful of "family values," inveighed against "the corrosive effects of modern existence" (20) (viz., socialism, enfranchisement, the nascent Italian feminist movement, etc.). The recapitulation in Chapter Two of the events that led up to the collapse of the Giolitti government, the founding of the first *fascio*, and the seizure of power by the National Fascist Party ends in a cogent interpretation of the motivation of early feminist collaboration (roughly 1922-1925) and the problems that rapidly ensued.

The attitude and policies of the state with regard to maternity and the nuclear family are the subjects of the second cluster of Chapters Three and Four ("Motherhood" and "The Family Versus the State"). Here, as elsewhere, de Grazia deftly indicates the paradoxical attitudes of the Regime and the contradictory interpretations of them by revisionist scholarship. If Mussolini exhorted women to reproduce early and often, there was at least a systematic attempt by the state to aid pregnant women and new mothers through a series of state-sponsored family welfare agencies such as, for example, the ONMI (National Agency for Maternal and Infant Welfare). The fascinating topic of the family under the fascist state (now a discrete unit private and sacrosanct, now a situation made public with its individuality and agency razed) is the problem confronted in Chapter Four.

The next and largest cluster of chapters ("Growing Up," "Working," "Going Out") form the fulcrum of the book. True to her promise to "document how official policies, reinforced by stereotypes circulated through the mass media, standardized public discourse about women" (13), de Grazia, through an examination of periodicals and newspapers, films and novels, educational practices, and social policies, depicts what it must have been like for a woman to come of age during the *ventennio*. This is the book's most engaging and original narrative.

Finally, the closing chapters catalogue women's political involvement during the Regime and the Resistance. Steering clear of the obviously consensual women's *fasci* (whose activities are chronicled elsewhere), at issue here is the retracing of extra-Party political expression: bourgeois feminists and women's organizations,

both in and outside the Church, and how they fared in the face of state strictures.

In fine, *How Fascism Ruled Women* is eminently readable and a paragon of archival research. Although one of the stated aims is to provide a "comparative" context in which to evaluate the Regime's treatment of women, it is altogether more convincing when de Grazia concentrates on particularly Italian cases and examples, leaving the Swedish, German, and American analogues aside. This study will be remembered for its cohesive synthesis of variegated documents (from fascist *fascicoli* to movie fan rags and beyond), its rich and critical insight, and certainly for its lively style.

Ellen Nerenberg, *The University of Chicago*

Barański, Zygmunt G. and Robert Lumley, eds. *Culture and Conflict in Postwar Italy: Essays on Mass and Popular Culture.* New York: St. Martin's Press, 1990. Pp. xiii + 346.

A significant contribution to the study of contemporary Italian culture and society, *Culture and Conflict in Postwar Italy* brings new perspectives to the analysis of mass and popular culture. Although recent decades have seen the proliferation of cultural studies in Great Britain and in the United States, little work has been published in English on the cultural transformations that other countries have experienced under the global spread of neo-capitalism. Seeking to fill this gap with regard to Italy, the editors have gathered a series of essays which originated in a conference held at the University of Reading in 1987. The collection provides an introduction to, and an overview of, many of the major developments that have influenced Italian life since 1945.

In their useful introduction, "Turbulent Transitions," Zygmunt Barański and Robert Lumley describe the social and cultural changes that have transformed Italy since WWII and define (with the help of Raymond Williams, Antonio Gramsci, and others) three of the collection's key terms: "mass," "popular," and "culture." The editors have sought to combine a variety of methodological approaches and disciplines ranging from linguistics, literary criticism, and the sociology of communications to the British school of cultural studies and the more cosmopolitan and historically rooted Italian tradition of writing on popular and mass culture. This is a fruitful combination that helps us to understand different points of view with regard to cultural analysis. For example, in discussing Anglo-American and Italian uses of the terms "mass" and "popular," the editors point out that the Italians have a very clear sense of the demarcation between *la cultura popolare* and *la cultura di massa* due to the longstanding linguistic and cultural diversity of Italian civilization: "The Italian use of 'mass,' as with its cognates in other languages, has its roots in 1920s US usage of the adjective to talk about the consumption of mass produced goods. Conversely, *popolare* belongs to a discernible, broadly based and intellectually eclectic national tradition, which since the early nineteenth century has continued to give serious consideration to the rich variety of cultural life enjoyed by the majority

of inhabitants of the peninsula. . . . It is not difficult to see how the Italian distinction between mass and popular culture was born from the need to differentiate between what was felt to be popular and 'genuinely' indigenous, and what was seen as popular but 'foreign' or, rather, 'transatlantic'"(10). Wishing to maintain this important distinction between "mass" and "popular" — a distinction that has been eroded in the Anglo-American tradition — the editors have chosen to utilize both terms throughout the volume. This important tension between "mass" and "popular," as the editors point out, "brings us closer to the distinctive nature of Italy's cultural development and to the indigenous intellectual debates which it has engendered" (9).

To be sure, given Italy's history of linguistic diversity and widely divergent regional cultures, together with its lack of a cohesive national identity, the Italian experience of rapid and vertiginous cultural transformation since WWII has proved to be unique in many respects. The continuing importance to Italian culture of *la questione della lingua*, for example, emerges in Part I, chapter 2 ("Italy: Tradition, Backwardness and Modernity" by Geoffrey Nowell-Smith) and in chapter 3 ("How Popular Is Italian?" by Giulio Lepschy). The unique characteristics of the Italian family and the interrelationship of the family to collective action are treated by Paul Ginsborg in chapter 1 ("Family, Culture and Politics in Contemporary Italy"). Together, the three chapters of Part I establish a wide framework which outlines the peculiar historical circumstances of the Italian situation.

In a similar way, Part II underlines another defining element of post-WWII Italian life: the struggle between the Catholic Church and the Italian Communist Party for the allegiance of the Italian masses. Chapter 4 ("Uniformity Undone: Aspects of Catholic Culture in Postwar Italy" by Percy Allum) and chapter 5 ("The Italian Communist Party and Culture" by David Forgacs) focus on how the Catholic and Communist sub-cultures "attempted to spread and maintain their ideological influence over sections of society" (5). These two essays also point out that by the 1970s "the growth of a consumer society with its market in cultural goods independent of the control of institutions and parties spelled crisis for both sub-cultures" (5). The importance of new social movements after 1968, especially the ecological movement, is the subject of Robert Lumley's "Challenging Tradition." Lumley argues that social movements are "both the products of transformations already underway and themselves the producers of social change" (116). He uses the Italian ecology movement as an example of this phenomenon.

While Parts I and II emphasize sociohistorical elements that tend to be endemic to the Italian situation, Part III, "Mass Culture and Intellectuals," treats the contributions that Italian intellectuals have made to cultural analysis. As is well known, Italian thinkers, writers, and historians such as Croce, Gramsci, Pasolini, Eco, Segre, Camporesi, C. Ginzburg, and Vattimo, to name only the most prominent, have produced a rich vein of cultural criticism, historical research, philosophical and theoretical work that is international in scope. Zygmunt Barański's essay, "Pier Paolo Pasolini: Culture, Croce, Gramsci," seeks to de-mythologize Pasolini's emblematic status as a politically engaged intellectual in the Gramscian mode. Barański raises questions about the relative influence of Croce and Gramsci on Pasolini's intellectual development, particularly with regard to Pasolini's investment in high culture and his understanding of Gramscian notions of popular culture. By analyzing the discrepancy between the poet's self-acclaimed relationship to Gramsci

with the philological evidence, mainly his correspondence from 1948-1957 which the author finds to be conspicuously lacking in references to Gramsci, Barański argues that Crocean concepts of culture had a greater impact on Pasolini than has been previously acknowledged. In this way, Barański contributes to the current (and long overdue) revisionist trend in Pasolini scholarship which has begun to call greater attention to the works themselves. Continuing the focus on Italian intellectuals and the study of mass culture, David Robey's essay, "Umberto Eco and the Analysis of the Media," provides a cogent analysis of the symbiotic relationship between Eco's study of the media and his semiotic theory. Finally, this section concludes with Ian Chambers's discussion of "weak thought" and the contribution of Italian philosophy to the debate on postmodernism.

Part IV deals with cinema and design, while Part V is devoted completely to television. Stephen Gundle's essay, "From Neo-Realism to *Luci rosse*: Cinema, Politics, Society, 1945-85," charts the social function of the cinema and its role in political conflict. Gundle deserves praise for his analysis of the impact that socio-economic factors have had on the film industry, particularly in the growth of "red light" or pornographic films following the decline in ticket sales in the early seventies. Part V offers six articles which analyze the vicissitudes of the television industry since its deregulation in 1975. Giuseppe Richeri and Philip Schlesinger focus on the RAI and the Berlusconi phenomenon, respectively, while Umberto Eco and Mauro Wolf discuss changes in television language and programming. Christopher Wagstaff describes the "ritual-like" experience of watching the prime time news and Lidia Curti sheds light on the mediating role of Italian audiences in naturalizing or "Italianizing" the staggering quantity of imported programs. Reflecting the dominant position that television has assumed among the media, these articles point the way toward a greater understanding of its social and cultural impact in Italy.

Although the volume does not attempt to be comprehensive or definitive, *Culture and Conflict in Postwar Italy* succeeds admirably in providing an introduction to contemporary Italy. Highly informative, as well as stimulating in breadth and scope, many of the essays gathered here will not only further scholarly debate but should also prove useful in a wide variety of courses dealing with contemporary Italian culture and society.

John P. Welle, *University of Notre Dame*

Renato Barilli. *Rhetoric*. Trans. Giuliana Menozzi. Theory and History of Literature 63. Minneapolis: U of Minnesota P, 1989. Trans. of *La retorica*. 1983.

That a book dealing with rhetoric would deploy, in the choice of its title, one of rhetoric's historically most successful tropes, that of a *captatio benevolentiae*, is perhaps not much of a surprise when one deals with Barilli. He is most knowledgeable in the difficult and complex history of rhetoric and he is also a most skillful rhetorician himself. The modesty inscribed in his title easily assures him a rhetorical

double advantage. For one, he surprises the reader with his enormous talent in ordering the massive material pertaining to the history of rhetoric, and secondly he presents that material in such a way that he arouses the curiosity of his readers, compels them to raise questions, and invites them to a dialogue. In short, the seemingly unsubstantial title is in no way commensurate with the extraordinary substance of the present book.

Surely, *Rhetoric* is, first and foremost, a brief history of rhetoric, tracing the trajectory of this discipline from the Pre-Socratics and ancient rhetoric to the revival of rhetoric in the last forty years or so under the auspices of Chaim Perelman. Such a trajectory quite naturally requires a treatment of the key texts of the classical rhetorical tradition, and brief yet concise discussions on the influential and important works of ancient rhetoric: Aristotle's *The Art of Rhetoric*, *Topica*, *Prior Analytics*, and *The Poetics*, Cicero's *Academica* and *De oratore* and Quintilian's *Institutio oratoria* certainly do leave an impressive mark on Barilli's pages. The book also offers important information on the rhetorical texts of medieval times, as well as on the complex history of rhetoric during Humanism and the Renaissance. It also stresses the fundamental baroque theories of rhetoric, where names such as Tesauro and Gracián are indispensable. The Enlightenment, Romanticism and Croce's attitude on rhetoric are also briefly treated, and so is the renewed interest in rhetoric in our contemporary period. Yet Barilli does not content himself with a traditional account of a history of rhetoric. Rather, what he introduces from page one is a certain problematic intrinsically interwoven with that history; namely, rhetoric's selective affinities with poetics and aesthetics on the one hand, and its uneasy relation with philosophy on the other hand. As a result, Barilli invites us to follow him in his discussion of some of Plato's dialogues, where Plato inexorably chooses philosophy over rhetoric, the episteme over the doxa, truth and knowledge over opinion and probability when it comes to ontology and epistemology, the way in which things are, while simultaneously opting for dialectics rather than rhetoric when it comes to the representation of the way he thinks things are. Plato, with his dualism, stands as the great divide between words and things, the negator of probability, and the founder of a theory in which a privileged encounter of two kindred souls, on the basis not of rhetoric but of dialectic, grounds the foundation of all knowledge. With Plato, the specialist, and not the people, know what there is to be known and how it should be known. In short, with Plato's predilection for dialectics and his non-negotiable rejection of rhetoric, the potentially democratic nature of rhetoric, known to Plato, comes to the fore.

So if Barilli is authoritatively tracing a master narrative of rhetoric, he is also tracing a series of micro-narratives, which are striking due to their simplicity and persuasive powers. One such mini-history concerns the relation of rhetoric to democratic principles as outlined above. This theme resurfaces in his treatment of Aristotle, in so far as Aristotle's rejection of the Platonic separation of dialectics and rhetoric reintroduces and preserves the democratic vocation inscribed in rhetoric. While there is no doubt that Aristotle grounds his notion of rhetoric on induction and deduction, endowing them with logical categories reminiscent of his analytics, there is also no doubt that the three branches of rhetoric, the forensic, deliberative, and epideictic, link the science of rhetoric to the city, to the community, and to the motivations that ground human interaction. In Aristotle's *Organon*, which

categorizes and orders the knowledge of the natural and human sciences, rhetoric, as a branch of logic, has its undisputed place. The mini-history of the potentially democratic nature of rhetoric resurfaces also in Barilli's discussion of classical rhetoric, including Cicero's and Quintilian's extensive writings on the topic. What Cicero stresses, as Barilli points out, in particular in his "magnificent restructuring of Aristotle's *Organon*," that is, in his masterpiece *De oratore*, is not *otium* but *negotium*, the market place and not the country, the space where citizens, among their peers, engage in the *res publica*, in matters concerning the civic society and the state. The democratic impulse in Cicero is perhaps best demonstrated in his rigorous predilection for the *trivium* rather than the *quadrivium* in the education of the *civis*, and in his preference for rhetoric over dialectic. For it is rhetoric that guarantees the communicative connection with the people, whereas dialectic, more specialized, merely enables communicative practices among the specialists.

Barilli's understanding of the relation of rhetoric to notions of democracy, of the political potential of rhetoric, is perhaps not surprising in light of the fact that the history of rhetoric, and in particular the history of Roman rhetoric from Cicero to Quintilian, somewhat parallels the history of Roman jurisprudence and law. By this I mean that the history of rhetoric reflects, quite similar to the history of Roman jurisprudence and law, the important social, political as well as cultural transformations taking place as Rome changes from a republic to the principate. These transformations involve the public sphere as well. A largely homogeneous culture, governed by a largely homogeneous class, gives way, during the principate, to a more heterogeneous culture, governed by Romans often of foreign origin. The rhetoricians of the time were hardly insensitive to that great historical change, and the debates on rhetorics, in particular the Latin "querelle between the ancients and the moderns," between Tacitus and the Ciceronians, clearly reflect a problematic dealing with the relation of rhetoric to control and power. The younger generation perceives a faster pace of time, and a lesser patience in the audience, thus recommending, against Cicero, shorter sentences in the practice of oratory. Quintilian, on the other hand, with his encyclopedic work on the training of an orator, the *Institutio oratoria*, seems to want to master all the rhetorical skills available in order to encourage some control of the increasingly multi-cultural yet simultaneously gradually dissipating public sphere of a declining Roman empire.

The author's insights into the sociology of rhetorical knowledge in ancient rhetoric are brilliant. What I somewhat miss is an extension of these political insights to his discussion of the trajectory of rhetoric in the eighteenth century, where rhetoric barely survives somewhere in the interstices between poetics and aesthetics. I am thinking in particular of Immanuel Kant, where the principle of aesthetics in his *Critique of Judgment* can well be understood as an eminently democratic principle simultaneously linking, however precariously, and engaging, practical and pure reason. Kant's *de gustibus non disputandum est* indeed seems to ground the autonomy of individual judgment and evoke the sovereignty of inalienable individual rights against the background of a fossilized and hierarchized political structure about to be dismantled by the French revolution. Yet Barilli makes up for missing this important historical detail concerning the rise of aesthetics in the enlightenment in more than one way. I will, in the remainder of this review, briefly focus on two issues which are particularly striking to me. The first concerns his

presentation of Renaissance poetics, and the second, which is not unrelated to the first, is his extraordinary dexterity in linking the history of rhetoric to the history of poetics. This relation almost always involves a horizon of references to the history of the sciences or natural philosophy as well. It is to Barilli's enormous credit that he not only manages to invoke that horizon in a book of less than two hundred pages. What impresses me most is that he keeps in order the various threads that link the vicissitudes of the history of rhetoric to the adventures of the history of science.

I think that most people who have had the fortune (or misfortune of having had) to study Renaissance poetics — students of Italian literature, let us say — probably remember that a high number of Italian intellectuals eagerly engaged in lengthy and often seemingly repetitive, dry, barren, and monotonous discussions of Aristotle's poetics in the sixteenth century. I am thinking of names at random: Robertelli, Castelvetro, Fracastoro, Scaligero, etc. When inquiring about the possible reasons for this seemingly excessive production of poetic theories at that particular historical moment, and wondering as to why discourses on the origin and function of authentic poetry seemed to dominate the cultural sphere from the middle to the end of the sixteenth century, introductions to textbooks on Renaissance poetics are quick to point out simply that the rediscovery of Aristotle's poetics in 1534 was all that mattered to trigger such an unprecedented interest in poetics. For those students for whom this response has remained puzzling and ultimately unsatisfactory due to its tautological underpinnings, Barilli's present volume will help to tell more of a transparent story.

In this context Barilli first of all brilliantly traces the reactions to Thomist Aristotelianism in the period of early humanism, thereby interpreting the discourse on poetry not as a "defense of poetry" (Boccaccio), but rather as an offensive on the part of the intelligentsia extraordinarily interested in ascribing to poetics, and the value it placed on *fabula*, a fixed place in the embattled *trivium*. This measure finds a further and much more radical elaboration with Coluccio Salutati, for instance, who endows poetry with the immense power of including not only the arts of the *trivium* but also those of the *quadrivium*. As Cicero, who invested rhetoric with the power to comprehend in itself both the natural and the human sciences, what we would now call the sciences and the humanities, Salutati invested the poetic with such a totalizing capacity. It is typical of humanism, according to Barilli, to transfer the primacy of rhetoric to the poetic. The reaction to scholasticism thus enabled a rediscovery of the practical moment in the human sciences under the aegis of poetics. Yet this rediscovery of the non-analytical and non-dialectical of and in poetics, of the interest, on the traces of Cicero, in the human sciences that validate community, citizenship and human interaction, and of endowing poetics with the power to engage with the subject of knowledge, indeed to enable the production of knowledge, was not without risks of its own. For while transferring the ideological component of rhetoric into the realm of poetics did entail an empowering legitimation of the human sciences (Lorenzo Valla) and thus of the public domain and political engagement, this transfer did not necessarily manage to keep the search for knowledge and its production in the public domain. In other words, a "literaturization of rhetorics" could set in, to use a term Barilli borrows from V. Florescu's *Retorica si reahilitarea e in filozofia contemporanea* (Bucharest: 1960), something I would call a de-politicization of poetics, accompanied by a radical privatization of the search for the

foundations of knowledge and the criteria for truth. The "furor poeticus" of the Neo-Platonists of Ficino's circle is one of the many phenomena which accompanies this "literaturization," and it is in some ways a most apposite expression of that risk: the Neo-Platonists, by adopting, among many other strategies, the rhetoric developed by the Church Fathers, moved away from praxis and the public sphere towards the realm of Pseudo-Longinus and his/her notion of the sublime.

From Barilli's trajectory of sixteenth century poetics there emerges the view that many of the theorists dealing with poetics attempted to maintain the claims of the totalizing function of rhetoric or rather poetics as new sciences of powerful foundations begin to orbit on the horizon. Arguing for or against the exclusively cognitive and judgmental powers of the poetic as we know it from the Renaissance poetics are cultural practices which take place against the background of an embattled re-evaluation of the *trivium* and *quadrivium*, of the function and relation of philosophy (natural sciences) and oratory, and of what the relation of *res* and *verba* truly is. These I think are some of the larger problematics involved in many of the late Renaissance treatises on poetics; and Barilli, albeit again relying on Florescu, distinctly puts it like this: "the trivium is progressive when scientific research in physics and mathematics is weak and wrapped in superstition, and it becomes restraining when content-oriented sciences give signs of moving again" (63). The story of the scientific research of the period of those poetics cannot in the least be brought up here. Let it suffice to say that given the unprecedented historical march of science marking the beginnings of what is commonly called modernity, and given that this march initiates above all in Italy, then it should not be all that surprising that attempts to wrest from the fields of the natural sciences their powerful and foundational claim to truth would above all take place in Italian culture of the sixteenth century. Such a scenario would also throw some light on the discursive formations supporting baroque rhetorics and poetics. During that period, the search for the foundations of truth and knowledge is becoming ever more rigorous and acquires many techniques of its own, investing the critical reflections of baroque intellectuals as well. Barilli writes: "The theorists of the baroque are aware of living in a critical time during which the universe of knowledge is rapidly growing" (72). As a result, intellectuals such as Tesauro, Peregrini, and Pallavicino developed poetic and rhetorical theories on the basis of which they hoped they would be able to know and join the most remote aspects of knowledge rapidly increasing under the impact of scientific discoveries. Barilli calls the theoretical output of the baroque intellectuals a last effort to save the humanities from the sciences, so to speak. Releasing rhetoric from its propaedeutic function by assigning it a place on top of the curriculum, as the synthesis that holds all knowledge, was ingenious indeed. And perhaps it would not be irrelevant to comparatively study, against the background of baroque poetics, the eminent place and function of rhetoric, in particular in its form as deconstruction, in a historical moment which witnesses, as did the baroque period, an unprecedented explosion of knowledge: I am referring to the revolution of information technology propelling that which is often described as the postmodern and postmodernity. Yet we know that the theorists of the baroque were, like Don Quixote, inexorably unable to stop a process which was well underway. Cartesian rationalism with its concomitant mathematization of knowledge assumed the path of progress, and even Vico, who is often, and perhaps erroneously, credited with having rescued the

humanities from the hegemonic desires of the sciences, and for having delivered rhetoric, can only place, or desires to only place, rhetoric on the lowest part of his hierarchical educational program, as Barilli superbly outlines. Rhetoric is the first discipline children learn, and not the highest form of access to and distribution of knowledge as the baroque theorists, in their folly, had claimed.

I cannot think of any other book at the moment which places the history of rhetoric, in its relation to the history of poetics and aesthetics, in a way that so efficaciously and brilliantly preserves rhetoric's contest in the grand contests of the faculties involving the sciences and humanities. Barilli highlights the uneasy historical alliances and equally uneasy historical ruptures between rhetoric and other disciplines, and addresses some of the epistemological stakes involved in such ruptures. Keeping a history of rhetoric related to the domain of natural philosophy and the human sciences is in my view one of the most successful features of Barilli's book. Surely, this procedure had its price. What remains underemphasized is rhetoric's important selective affinities with the history of jurisprudence. And in addition, in his discussion of the history of rhetoric in the twentieth century and its radical emphasis on probability, Barilli could perhaps have dealt more with the controversies in the sciences emerging from the laws of thermodynamics, the theory of relativity and quantum mechanics. What I have also and particularly in mind are recent theories of probability known under chaos theory which examine the self-organizing systems of dissipative structures in physics and biology not dissimilar to efforts taking place in what is historically linked to rhetoric: linguistics and communicative sciences. Barilli makes the choice of discussing MacLuhan when dealing with twentieth-century rhetoric, and perhaps this is ultimately more to the point. For MacLuhan's depiction of information society, which heavily relies on television in order to produce and distribute ideological goods, a science which understands in minute detail the innumerable ways in which a message is packaged and sold is crucial for countering the hegemonic drives of those forces that control the dissipation of information. A renaissance of rhetoric is under those terms more than welcome. Indeed, since television engages not only the ear, but also the eye, all the aspects of rhetoric — *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, and even *actio* or performance, long neglected in the rhetorical treatise of an age that privileged the written word or the ear over visual performance — can be utilized in an analysis of the ways in which the public is told of what there is and why. If Barilli had his way, a critical rhetoric could, in our media age, again assume one of its oldest functions: to purview the public sphere.

In conclusion I would like to state that Barilli's attention to a discussion of rhetoric in our age is but one of many very good reasons for having this book now available in English. The editor of Minnesota Press who decided to have this book translated has perhaps done it for different reasons. Perhaps he/she was merely interested in getting an Italian book into a series which is mostly dominated by French and German critical texts. This in itself would be laudable. Yet what perhaps is most exciting is that Giuliana Menozzi's translation of Barilli's book makes available to an anglophone audience a difficult and complex story told with immense skill and talent, the story of a history, of rhetoric, which Barilli tells at a moment of radical and sometimes aggressive promotion of anti-historical thinking arising from large parts of the postmodern camp. Barilli could not have been more persuasive than

when he intuits why such a story, and knowledge of it, is of utmost relevance today.

Renate Holub, *University of California, Berkeley*

***Italian Feminist Thought. A Reader.* Ed. Paola Bono and Sandra Kemp. Cambridge: Basil Blackwell, 1991. Pp. 458**

Coming from the South è il titolo che Paola Bono e Sandra Kemp hanno dato all'introduzione del volume curato. Un titolo illuminante che colloca subito il pensiero italiano nell'ambito di quella "geografia speculativa internazionale" largamente egemonizzata da Francia e Stati Uniti. Egemonia che si basa, tra l'altro, sull'anacronistico e banalizzante assunto che vorrebbe la Francia elaboratrice di analisi estremamente sofisticate ma politicamente impraticabili (teoria), e gli Stati Uniti produttori di un "pensiero" fondamentalmente empirico (prassi).

Venire dal Sud significa quindi — in questa (ironicamente maschile) opposizione binaria — situarsi: riconoscere cioè il proprio posto in una mappa dei poteri legittimata da meccanismi di tipo economico. Implica il definire la propria identità unicamente sulla base di similarità o disuguaglianze con un modello dominante e comporta l'accettazione della propria marginalità. Ma vuol dire anche e soprattutto, suggeriscono le curatrici, essere consapevoli della novità e della dimensione potenzialmente eversiva della propria enunciazione. Ed è quest'aspetto della metafora adottata — specificità e/o originalità — che Paola Bono e Sandra Kemp hanno privilegiato. Offrono così un libro pionieristico, di cui c'era tra l'altro bisogno visto che su questo argomento pcchissimo è stato pubblicato negli Stati Uniti, e che studiose italiane famose come Teresa De Lauretis e Rosi Braidotti si muovono comunque nell'ambito di contesti culturali stranieri al cui dibattito teorico appartengono *in toto*: Stati Uniti e Francia (Olanda). Le due curatrici contribuiscono inoltre a rendere più dialettico, sfaccettato e "politicamente corretto" quel fenomeno, il femminismo, che, come dice Gayatry Spivak, non può più essere pensato se non come una serie di etnicamente diversi e tutti egualmente legittimati "-ismi".

Italian Feminist Thought. A Reader è un'antologia che offre a lettori e lettrici una buona idea generale di cosa sia il femminismo italiano. Diviso in due parti — *Italian Ferninist Groups: A Survey of Positions* e *Changing the Context: Ways and Means of Sexualizing Politics* — il libro presenta prima una varietà di associazioni e atteggiamenti che costituiscono il poliedrico fronte femminista; analizza poi l'azione politica delle donne in relazione a leggi e istituzioni vigenti. Lo fa selezionando testi significativi (in qualche caso ormai "storici") delle posizioni assunte dai vari gruppi nell'arco di un ventennio. Ma cos'è, in sostanza, il femminismo italiano?

Impossibile — sostengono Paola Bono e Sandra Kemp — rispondere in modo unitario visto che è un insieme di "pratiche e saperi" estremamente composito, contraddittorio e diversificato, segnato inoltre da una storia di conflitti sia con la legge del Padre che intestini. Non insensibili ad "influssi nordici" — vedi la fortuna di Luce Irigaray presso i gruppi milanesi o l'importazione negli anni '70 a Roma della pratica dell'autocoscienza — le donne italiane hanno elaborato un femminismo

inconfondibilmente politico. Questo, coerentemente con una struttura sociale in cui i dibattiti culturali mobilitano l'intervento dialettico di forze molto eterogenee. Non solo. In Italia il femminismo, meglio che in altri paesi, sintetizza in una prassi unitaria elaborazione teorica e concreta interazione con strutture e leggi esistenti.

A differenza ad esempio degli Stati Uniti, dove gli *Women's Studies* costituiscono un'area di elaborazione teorica a cui l'Università conferisce legittimità e autorevolezza, le femministe italiane non si sono mai mosse in ambiti istituzionali. Hanno cioè sempre praticato il loro sapere in quegli spazi necessariamente altri costituiti dai Centri delle Donne tipo — per cit.are solo i più famosi — *La Libreria delle Donne* di Milano (1975) e il *Centro femminista Virginia Woolf* (*alias* Università delle Donne) di Roma (1979). Necessariamente sia perché non erano pensabili, fino a poco fa, ambiti istituzionali che accogliessero un pensiero "dissidente", sia perché uno spazio autogestito accessibile a donne di istruzione e attività molto varie — da libere professioniste a casalinghe a studentesse ed operaie — ha consentito di articolare in modo del tutto autonomo e con varie, spesso emotive modalità, il concetto di soggettività femminile. E, altro fenomeno tipicamente italiano, la riflessione collettiva ha dato vita a una serie di pubblicazioni e riviste autofinanziate sorte un po' dappertutto: *DWF* (*DonnaWomanFemme*) a Roma (1975), *Sottosopra* (1973) a Milano, *Leggere donna* (1980) a Ferrara, *Mediterranea* (1990) a Cosenza ecc. Sono riviste molto diverse che raccolgono complessi saggi di tipo accademico (*DWF* o *Reti*), recensioni di libri (*Leggere donna*), commenti su eventi politici (*Il paese delle donne*) o, ancora, articoli sul rapporto donna e leggi (*D/D — Donne e diritto—*). I periodici riflettono inoltre, con la loro dislocazione, la tendenza regionalistica e geograficamente decentrata del femminismo italiano.

Tra gli apporti più nuovi e interessanti recentemente articolati dalle donne c'è senz'altro il "pensiero della differenza", punta di diamante di quella sofisticata attività speculativa cresciuta nonostante l'ostracismo delle Università. "Pensiero della differenza" o, come lo definirebbe Adriana Cavarero — filosofia del gruppo *Diotima* di Verona che l'ha elaborato — un "cogito" in cui la "differenza dell'essere sessuati" non sia completamente sussunta, e quindi cancellata, nel soggetto maschile) universale neutro: "On the one hand, man, the subject who reigned over discourse, universalizing and making absolute the partiality of his sex, also included and assimilated me. Man spoke and thought also for my sex, actively contributing to keeping it 'unthought.' The unease stemming from this double neutralization was once very clearly and forcibly expressed by a woman philosopher at a meeting in Naples: "When I am a philosopher, I am not a woman" (183). Se il gruppo veronese ha contribuito a rilanciare la discussione su basi esclusivamente filosofiche, altri gruppi sostengono e promuovono un impegno sociale che sfida l'ordine patriarcale nelle sue concrete attuazioni. Nella seconda parte del volume Paola Bono e Sandra Kemp hanno raccolto una serie di testi che indica la valenza fortemente socio-politica dell'interventismo femminile. Basti considerare il dibattito sorto attorno all'aborto, o alla proposta di salario per le casalinghe; alle riflessioni generate dall'appropriazione dei media del "Caso Moro" e, ultimamente, al problema della Rappresentazione Politica. Ciascun dibattito ha generato analisi collaterali, catalizzando una ridiscussione più ampia e approfondita dell'argomento iniziale. Nel caso dell'aborto ha portato alla denuncia di una sessualità mirata esclusivamente alla procreazione e che privilegia il piacere maschile. In un intervento del 1971,

un'anonima appartenente a *Rivolta Femminile*, getta nuova luce sul processo di interruzione della gravidanza quando dice: "When a woman gets pregnant, and has not wanted to, this has not happened because she has expressed herself sexually, but rather because she has adapted herself to the sexual act and pattern which are certainly favoured by the patriarchal male. . . . The pleasure imposed by man on women leads to procreation, and it is on the basis of procreation that male culture drew the line between natural and unnatural sexuality . . ." (214-15). E, nelle recenti discussioni sull'interazione donna/politica, l'accento è stato posto su come un 7% di rappresantanti al Parlamento — percentuale invariata in quarant'anni di governo — possa in realtà dirsi "democratico" e autenticamente rappresentativo.

Italian Feminist Thought è, riassumendo, un volume indispensabile per chiunque voglia sapere — leggendo testi originali — cos'è il femminismo italiano e desideri inquadrarlo in una accurata prospettiva storico-cronologica. Come riconoscono le stesse curatrici, la forma antologica, oltre ad essere limitante, riflette inevitabilmente preferenze ed idiosincrasie personali. E forse la panoramica generale — per chi conosce certi aspetti settari e aggressivamente separatisti della prassi femminista italiana, specie del lesbofemminismo — può sembrare un tantino idillica. Ma a parte questo il libro è un'autentica miniera di notizie: oltre a prefare ogni gruppo ed iniziativa presentata, offre anche un indice ragionato dei periodici femministi italiani e una bibliografia di quanto pubblicato a partire dal 1963.

Anna Maria Torriglia, *The University of Chicago*

Silvia Vegetti Finzi. *Il bambino della notte: divenire donna divenire madre*. Milano: Mondadori, 1990. Pp. 278.

Il bambino della notte offre un'esauriente analisi del processo di formazione femminile, figlia-donna-madre, partendo dall'immagine inconscia, titolo dell'opera, che predispone la bambina al suo ruolo materno. Docente di psicologia dinamica all'Università di Pavia, l'autrice vede nella "posizione e funzione materna in seno alla famiglia e alla società . . . una costante storica . . . che si incrinerà soltanto nel corso di questo ultimo secolo" (7) permettendo l'esercizio di una sessualità non più volta alla procreazione.

Il primo capitolo, "Divenire donna", è centrato su due anni di psicoterapia infantile. Anna, che ha nove anni, "sta vivendo il dilemma della sessuazione, che comporta l'accettazione della parzialità su uno sfondo di nostalgia per la completezza impossibile (essere Uno, essere Tutto) sperimentata un tempo nell'unità fusionale con la madre" (20). L'autrice sottolinea come al momento della separazione, il passato si storicizza e sembra definirsi come preistoria. Anna sogna e parla di una guerra atomica fatale che è per la psicologa "il residuo mnesico di un avvenimento interno, di una 'catastrofe silenziosa'" (33) che l'ha portata alla distruzione del mondo per salvare l'Io. L'acquisizione dell'identità sessuale comporta la rinuncia all'immaginario onnipotente, il riconoscimento particolarmente doloroso per la bambina della mancanza del fallo. Anna è uscita dalla relazione diadica con la madre e "si è iscritta nella struttura triadica dove soltanto alligna la gelosia" (49). La

consapevolezza della propria mancanza non garantisce un'identità sessuata al femminile, il raggiungimento di tale identità presuppone per la Vegetti Finzi "un ulteriore lavoro dell'immaginario che non è stato previsto da Freud" (61). Infatti, Freud avrebbe trascurato "la specificità del compito riproduttivo e delle sue relative rappresentazioni psichiche, senza riconoscere che la maternità comporta una temporalità che non coincide con quella dello sviluppo maschile" (63).

La bambina diviene donna quando si riconosce "non tutta", e si pone nell'attesa del fallo e del bambino che si congiungono nell'inconscio. Nel maschio l'amore per la madre si sposta su altre donne, mentre per la bambina è necessario abbandonare la madre come oggetto d'amore per sostituirla con una figura maschile. A questo punto l'inconscio femminile si configura "come un recipiente vuoto di un contenuto che giungerà dall'esterno" (93).

Il secondo capitolo cerca di ricostruire, ricorrendo all'antropologia, il motivo di tale configurazione. L'autrice analizza fra altri il mito cosmogonico più antico, l'Enuma Elish. Dopo l'autogenerazione del mondo ad opera di Tiamat, la divinità originaria femminile, "ogni sua successiva riproduzione avverrà esclusivamente ad opera di un principio maschile" (115). La generatività femminile diventa accoglimento mentre la fantasia femminile continua a rappresentarsi la partenogenesi. Il bambino della notte, prodotto dalla specularità della madre con la figlia, "si iscrive nella terna femminile, ove la bambina occupa la posizione intermedia, partecipe sia di quella materna, sia di quella filiale" (119). L'autrice sottolinea la tenacia con la quale Aristotele riconosce i principi della riproduzione nel maschio e nella femmina. Delle quattro cause, il padre è portatore della formale, finale ed efficiente, mentre alla madre è riservata quella materiale. "La metafora della terra e del seme, che organizza la teoria aristotelica, è in questo senso decisiva; alla femmina spetta soltanto un compito di contenimento e di nutrizione" (135). Misconosciuta nel suo apporto, la donna viene classificata per secoli fisiologicamente e ontologicamente inferiore.

Il terzo capitolo è un'acuta analisi dell'impreparazione femminile al compito generativo e della coordinazione tra maternità e sessualità. Mentre si rivela un'analogia tra i maschi dell'uomo e quelli delle altre specie, le femmine sono uniche dal punto di vista sessuale, e questa loro unicità dipenderebbe da modificazioni sopravvenute, fra le quali la perdita dell'estrus, a sua volta legata all'addomesticamento delle donne. L'autrice a questo punto sottolinea come la maternità umana non possa essere considerata solo un comportamento naturale, ma neppure un comportamento socialmente indotto, si situa "in una posizione di cerniera tra ciò che presupponiamo essere naturale e la collocazione storica dei suoi agenti, tra il substrato preverbale e le formazioni discorsive" (182). Il matrimonio si delinea quindi come una forma di controllo ai fini della riproduzione. "Il matrimonio segna il prevalere della sessualità generativa" (195) e consacra "la donna dell'uomo, quella che esegue la maternità . . . che consegna il suo nato alla potestà del padre" (197). In questi ultimi anni si è visto lo sforzo della donna per trovare una nuova realtà, per diventare "la donna di se stessa". Di conseguenza, la maternità, vista per millenni come destino, è ora libera scelta.

L'ultimo capitolo esamina le metafore di maternità con lo scopo di "recuperare la capacità femminile di procreare nel corpo e nell'anima, la comunanza con gli animali e con gli dei, che costituisce lo statuto specifico della generazione umana" (222).

La Vegetti Finzi insiste sulla solitudine della donna di fronte alla maternità, che è un evento incancellabile ed allo stesso tempo "un gesto di obbedienza a una volontà altra di cui non si conosce il volto o la voce" (248). Il rapporto tra madre e figlio è analizzato nella sua potenzialità e l'autrice vi vede un paradigma etico, capace di grandi mutamenti sociali. Il libro si conclude liricamente sull'impensato della nostra epoca, sulla maternità cioè vista "come l'estrema possibilità, per le donne, di capovolgere l'esito di una sconfitta storica che si colloca agli esordi dell'umanità ma che ancora estende la sua ombra sulla nostra incompiuta identità" (261).

Il bambino della notte è un affascinante viaggio nel mondo femminile dell'inconscio, nelle varie tappe del divenire donna e madre, e nello stesso tempo è una solida ed aggiornata introduzione alla psicanalisi, un profondo sguardo di donna sulla donna che non dovrebbe mancare di coinvolgere e interessare chi voglia conoscere di più sul proprio essere.

Rosalia Colombo Ascari, *Sweet Briar College*

Books Received

Ariosto, Ludovico. *Five Cantos*. Trans. and introd. Leslie Z. Morgan. New York: Garland, 1992. Pp. 126.

Barolsky, Paul. *Giotto's Father and the Family of Vasari's* Lives. University Park: The Pennsylvania State UP, 1992. Pp. 138.

Bendinelli Predelli, Maria. *Alle origini del* Bel Gherardino. Biblioteca dell'Archivum Romanicum, ser. 1, vol. 236. Firenze: Olschki, 1990. Pp. 360.

Benson, Pamela Joseph. *The Invention of the Renaissance Woman: The Challenge of Female Independence in the Literature and Thought of Italy and England*. University Park: The Pennsylvania State UP, 1992. Pp. 325,

Carrera, Alessandro. *The Perfect Bride. La sposa perfetta*. Tr. the author. English version ed. D. F. Brown. Houston: THORN Books, 1992. Pp. 126.

Carugati, Giuliana. *Dalla menzogna al silenzio. La scrittura mistica della* Commedia *di Dante*. Bologna: Il Mulino, 1991. Pp. 154.

Cavallini, Giorgio. *Momenti tendenze aspetti della prosa narrativa italiana moderna e contemporanea*. Biblioteca di cultura 443. Roma: Bulzoni: 1992. Pp. 392.

Dalle Vacche, Angela. *The Body in the Mirror. Shapes of History in Italian Cinema*. Princeton: Princeton UP, 1991. Pp. 306.

Dictionary of Literary Biography. Vol. 114. *Twentieth-Century Italian Poets*. First ser. Ed. Giovanna Wedel De Stasio, Glauco Cambon, and Antonio Illiano. Detroit: A Bruccoli Clark Layman Book; Gale Research, 1992. Pp. 417.

Documentary Culture. Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII. Papers from a colloquium held at the Villa Spelman, Florence, 1990. Ed. Elizabeth Cropper, Giovanna Perini, and Francesca Solinas. Introd. Elizabeth Cropper. Villa Spelman Colloquia 3. Bologna: Nuova Alfa; distributed by Johns Hopkins UP, 1992. Pp. 406 + 81 pp. of illustrations.

Domenico, Roy Palmer. *Italian Fascists on Trial. 1943-48*. Chapel Hill: The U of North Carolina P, 1991. Pp. 296.

Doplicher, Fabio. *Selected Poems*. Trans. Gaetano A. Iannace. Rev. Ruth Feldman. Pref. Pietro Frassica. Afterw. Mario M. Mignone. New York: Garland, 1992. Pp. 95.

Dozon, Marthe. *Mythe et symbole dans la* Divine comédie. Biblioteca dell'Archivum Romanicum, ser. 1, vol. 233. Firenze: Olschki, 1991. Pp. 632.

Emery, Ted. *Goldoni as Librettist: Theatrical Reform and the* drammi giocosi per musica. Studies in Italian Culture: Literature in History, 3. New York: Peter Lang, 1991. Pp. 238.

Esperienze letterarie. Indice quindicennale 1976-1990. Quaderni di *Esperienze letterarie* 2. Napoli: Federico & Ardia, 1991.

Esposito, Enzo. *Bibliografia analitica degli scritti su Dante 1950-1970*. Dantologia.

Pubblicazioni del Centro Bibliografico Dantesco, 1. 4. vols. Firenze: Olschki, 1990.

Finucci, Valeria. *The Lady Vanishes. Subjectivity and Representation in Castiglione and Ariosto*. Stanford: Stanford UP, 1992. Pp. 329.

Foscolo, Ugo. *Il sesto tomo dell'io*. Nuova Universale Einaudi 206. Critical ed. and comm. Vincenzo Di Benedetto. Torino: Einaudi, 1991. Pp. 289.

Glassman, Nina. *Lettere proibite. I* Cimenti *del principe Vincenzo Gonzaga*. Pleiadi, 41. Ravenna: Longo, 1991. Pp. 182.

Guidacci, Margherita. *Landscape with Ruins. Selected Poetry of Margherita Guidacci*. Trans. Ruth Feldman. Introd. GianPaolo Biasin. Detroit: Wayne State UP, 1992. Pp. 123.

Illiano, Antonio. *Per l'esegesi del* Corbaccio. Napoli: Federico & Ardia, 1991, Pp. 104.

Javitch, Daniel. *Proclaiming a Classic. The Canonization of* Orlando furioso. Princeton: Princeton UP, 1991. Pp. 206.

Lectura Dantis Newberryana. Ed. Paolo Cherchi and Antonio C. Mastrobuono. Vol. 2. Lectures presented at The Newberry Library, Chicago, Ill., 1985-87. Evanston: Northwestern UP, 1990. Pp. 186.

La letteratura dell'emigrazione. Gli scrittori di lingua italiana nel mondo. Ed. Jean-Jacques Marchand. Torino: Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1991. Pp. 640.

Letteratura italiana. Aggiornamento bibliografico. Anno 1 (1991): 1-2. Pp. 304.

Lorenzo de' Medici. Selected Poems and Prose. Ed. Jon Thiem. Trans. Jon Thiem and others. University Park: The Pennsylvania State UP, 1991. Pp. 192.

Maceri, Domenico. *Dalla novella alla commedia pirandelliana*. American University Studies. Ser. 2, Romance Languages and Literatures, 165. New York: Peter Lang, 1991. Pp. 180.

Mastrobuono, Antonio C. *Dante's Journey of Sanctification*. Washington, D.C.: Regnery Gateway, 1990. Pp. 279.

McGregor, James H. *The Image of Antiquity in Boccaccio's* Filocolo, Filostrato, *and* Teseida. Studies in Italian Culture: Literature in History. Aldo Scaglione General Editor, vol. 1. New York: Peter Lang, 1991. Pp. 192.

Neppi, Enzo. *Soggetto e fantasia. Figure dell'autobiografia*. Saggi critici 26. Collana diretta da A. Pizzorusso e E. Raimondi. Ospedaletto (Pisa): Pacini, 1991. Pp. 184.

Pelosi, Olimpia. *Satira barocca e teoriche sul genere dal Cinque all'Ottocento*. Napoli: Federico & Ardia, 1991. Pp. 120.

Prier, Raymond Adolph, ed. *Countercurrents: On the Primacy of Texts in Literary Criticism*. Introd. Raymond Adolph Prier. Albany: State U of New York P, 1992. Pp. 302.

Quêtes d'une identité collective chez les italiens de la Renaissance: Alberti, Guichardin, Speroni, Sienne au XVe siècle, le Tasse. Ed. Marina Marietti et al. Centre interuniversitaire de recherche sur la Renaissance italienne. Vol. 18. Paris: Université de la Sorbonne nouvelle, 1990. Pp. 446.

Quinones, Ricardo J. *The Changes of Cain. Violence and the Lost Brother in Cain and Abel Literature*. Princeton: Princeton UP, 1991. Pp. 284.

Re, Lucia. *Calvino and the Age of Neorealism: Fables of Estrangement*. Stanford: Stanford UP, 1990. Pp. 420.

Ricciardelli, Michele. *Writings on Twentieth Century Italian Literature: 1964-1984*. Filibrary 3. Forum Italicum, 1992. Pp. 117.

Robin, Diana. *Filelfo in Milan. Writings 1451-1477*. Princeton: Princeton UP, 1991. Pp. 269.

Sacchetti, Franco. *Il libro delle rime*. Ed. Franca Brambilla Ageno. Italian Medieval and Renaissance Studies, 1. The University of Western Australia. Firenze: Olschki, 1990. Pp. 534.

Scaglione, Aldo. *Knights at Court. Courtliness, Chivalry, & Courtesy from Ottonian Germany to the Italian Renaissance*. Berkeley: U of California P, 1991. Pp. 490.

Schiesari, Juliana. *The Gendering of Melancholia. Feminism, Psychoanalysis, and the Symbolics of Loss in Renaissance Literature*. Ithaca: Cornell UP, 1992. Pp. 278.

Shearsmen of Sorts. Italian Poetry 1975-1993. Ed. Luigi Ballerini. Special Issue of *Forum italicum. A Journal of Italian Studies. Italian Poetry Supplement 1992*. Pp. 647.

Sorella, Antonio. *Magia, lingua e commedia nel Machiavelli*. Biblioteca dell'Archivum Romanicum, ser. 1, vol. 238. Firenze: Olschki, 1990. Pp. 264.

Studi d'italianistica nell'Africa australe. Italian Studies in Southern Africa. 4.2 (1991). Pp. 116.

Tamburri, Anthony Julian, Paolo A. Giordano, and Fred L. Gardaphé. *From the Margin: Writings in Italian Americana*. West Lafayette: Purdue UP, 1991. Pp. 468.

Urgnani, Elena. *Sogni e visioni. Massimo Bontempelli fra surrealismo e futurismo*. L'interprete, 50. Ravenna: Longo, 1991. Pp. 156.

Vallone, Aldo. *Livelli di critica e prosa. Studi da Baretti a Flora*. Modena: Mucchi, 1992. Pp. 189.

Zangrilli, Franco. *La voce e la storia. Ispirazione religiosa nell'opera di Rodolfo Doni*. Firenze: Cultura Nuova, 1992. Pp. 158.

The University of North Carolina at Chapel Hill

Department of Romance languages
237 Dey Hall, CB # 3170
University of N. Carolina at Chapel Hill
Chapel Hill, NC 27599-3170

*

Studies in the Romance Languages and Literatures
María A. Salgado, Editor

Recent Titles

Kathleen Hunt Dolan. *Cyclopean Song: Melancholy and Aestheticism in Góngora's "Fabula de Polifemo y Galatea."*

Bridget Aldaraca. *El ángel del hogar: Galdós and the Ideology of Domesticity in Spain.*

J. Kozma-Southall. *The Architecture of Imagery in A. Moravia's Fiction* (forthcoming).

*

Hispanófila
Fred M. Clark, Editor

Hispanófila appears three times each year, publishing articles and book reviews on Hispanic and Luzo-Brazilian topics.
Rates: $21.00; students: 8.00.

*

Romance Notes
Edward Montgomery, Editor

Romance Notes appears three times each year, publishing notes from 6-8 pages on all Romance topics. Notes are published in English, Catalan, French, Italian, Portuguese, and Spanish. In recent years, most submissions have been on French and Spanish topics. We encourage submissions on subjects dealing with other Romance languages, especially Italian and Portuguese.
Rates: $18.00; students: 8:00

AN INVITATION TO SUBSCRIBE

Annali d'Italianistica

VOLUMES SOLD OUT:

volume 1 (1983), Pulci and Boiardo (unbound photocopy available)
volume 2 (1984), Guicciardini (unbound photocopy available)

VOLUMES AVAILABLE:

volume 3 (1985), Manzoni
volume 4 (1986), Autobiography
volume 5 (1987), D'Annunzio
volume 6 (1988), Film and Literature
volume 7 (1989), Women's Voices in Italian Literature
volume 8 (1990), Dante and Modern American Criticism
volume 9 (1991), Italy 1991: the Modern and the Postmodern
volume 10 (1992), Images of Columbus and the New World in Italian Literature

VOLUMES IN PREPARATION:

volume 11 (1993), Goldoni and 18th-Century Theater
volume 12 (1994), The Italian Epic & Its European Context

Subscriptions: Domestic: Regular $12; Institutions $19; back issues: add $3 for postage. Foreign subscribers (Canada excluded): $21. Checks in U. S. currency should be made payable to *Annali d'Italianistica*, CB # 3170, 141 Dey Hall, The University of North Carolina at Chapel Hill, Chapel Hill, NC 27599-3170.

Subscriber:
Name
Address
Check enclosed

ISSN 0741-7527

The University of North Carolina at Chapel Hill
Graduate Studies
in Romance Languages and Literatures

The Department of Romance Languages and Literatures at the University of North Carolina at Chapel Hill, established in 1909, dates its distinguished past to internationally known faculty and alumni to a fresh and lively horizontal outlook to the present. The Department offers M.A. degrees in French, Italian, Portuguese, and Spanish. The Ph.D. degree is offered in French, Italian, Portuguese, Spanish, and in Romance Philology.

Faculty. Thirty-five full-time professors teach in the Department. Distinguished visitors are invited each year.

Publications. The Department of Romance Languages and Literatures publishes *Romance Notes*. The University of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, directed by Mildred Whatley.

Library Facilities. The University of North Carolina Library contains over 1,200,000 volumes. Other resources and the Center for Research Libraries, the University Branch Libraries, [illegible] graduate participation and borrowing privileges with Duke University and North Carolina State University give easy access to more holdings. The Department of Libraries is in North Carolina Collection.

Fellowships and Teaching Assistantships. The Department offers assistantships and teaching fellowships. Graduate School Minor fellowships (including tuition, teaching assignments) [illegible] in addition to teaching stipends of $3,[illegible] per month for [illegible], [illegible] available in Department in [illegible] supplemental scholarships of $1,[illegible]-1,500 to qualified students. Most students teach one or three sections of beginning language courses per semester, and, according to their successes, [illegible] and the University [illegible].

Admission. Application forms for admission to the Graduate School and to the Department of Romance Languages and Literatures may be obtained by writing to: The Graduate Secretary, Department of Romance Languages and Literatures, CB # [illegible], 218 Dey Hall, Chapel Hill, NC 27[illegible]-3170. Applicants requesting fellowships and assistantships must submit admission materials by [illegible].

The University of North Carolina at Chapel Hill Graduate Studies in Romance Languages and Literatures

The Department of Romance Languages and Literatures at the University of North Carolina at Chapel Hill, established in 1909, links its distinguished past of internationally known faculty and alumni to a lively and timely intellectual exchange in the present. The Department offers M.A. degrees in French, Italian, Portuguese, and Spanish. The Ph.D. degree is offered in French, Italian, Portuguese, Spanish, and in Romance Philology.

Faculty. Thirty-five full-time professors teach in the Department. Distinguished lecturers are invited each year.

Publications. The Department of Romance Languages and Literatures publishes: *Romance Notes*, *The University of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures*, *Hispanófila*, and *Annali d'Italianistica.*

Library Facilities. The University of North Carolina Davis Library contains over 3,500,000 volumes. Online resources and the Center for Research broaden the University library holdings. The Cooperative purchasing and borrowing programs with Duke University and North Carolina State University give easy access to those holdings that complement the University of North Carolina libraries.

Fellowships and Teaching Assistantships. The Department offers numerous fellowships and teaching assistantships: Graduate School Merit Fellowships (including limited teaching assignments): $9,000-15,000; in addition to teaching stipends of $3,700 per section per semester, endowments enable the Department to offer supplemental scholarships of $1,000-2,000 to qualified students. Most students teach two or three sections of beginning language courses per academic year, according to their teaching experience and the University's needs.

Admission. Application forms for admission to the Graduate School and to the Department of Romance Languages and Literatures may be obtained by writing to: The Graduate Secretary, Department of Romance Languages and Literatures, CB # 3170, 238 Dey Hall, Chapel Hill, NC 27599-3170. Applicants requesting fellowships and assistantships must submit admission materials by February 1.

AdI

Annali d'Italianistica

1 (1983), Pulci and Boiardo
2 (1984), Guicciardini
3 (1985), Manzoni
4 (1986), Autobiography
5 (1987), D'Annunzio
6 (1988), Film and Literature
7 (1989), Women's Voices
8 (1990), Dante and Modern American Criticism
9 (1991), Italy 1991: The Modern & the Postmodern
10 (1992), Images of America & Columbus

Subscription rates. Domestic: Regular $12; institutions $19; back issues: add $3 for postage. Foreign subscribers: $21. Checks in U. S. currency should be made payable to *Annali d'Italianistica*. Address all correspondence to: The Editor, *Annali d'Italianistica*, Dey Hall 141, The University of North Carolina at Chapel Hill, NC 27599-3170. Shipping date: First week of December.

ISSN 0741-7527